



Horst Kurnitzky
Bolívar Echeverría

CONVERSACIONES SOBRE LO BARROCO

Universidad Nacional Autónoma de México

Horst Kurnitzky
Bolívar Echeverría

CONVERSACIONES SOBRE LO BARROCO

Universidad Nacional Autónoma de México



Coordinación editorial: Mauricio López Valdés
Cuidado de la edición: Enrique Hülsz y Sergio Peña
Diseño de cubierta: Gustavo Amézaga Heiras

Proyecto DGAPA IN-600691
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM
Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.
Impreso y hecho en México
ISBN 968-36-3349-8

Presentación

En el mes de diciembre de 1991, el Proyecto de Investigación "El mestizaje cultural y la cultura barroca en América" tuvo como invitado al doctor Horst Kurnitzky, de la Universidad Libre de Berlín, quien es asesor permanente de nuestro proyecto. La visita del profesor Kurnitzky nos brindó la oportunidad de tener con él un intercambio de ideas muy vital y provechoso.

Dentro de las actividades que realizó durante su visita destacan dos conferencias: "Barroco y postmodernismo: una confrontación postergada" y "Mestizaje y utopía", así como un seminario de discusión interna con los participantes en el proyecto. El seminario consistió de cinco sesiones, en las cuales se abordaron diversos aspectos del tema propuesto: *represión y santidad*, pero que lo rebasaron con mucho. En las discusiones se abordó una vasta gama de temas: desde cuestiones históricas y literarias hasta asuntos de gastronomía, pasando por varios más.

En dos de las sesiones se discutió acerca del contenido de cada una de las dos conferencias de Horst Kurnitzky. En las tres sesiones restantes le expusimos al doctor Kurnitzky algunos planteamientos claves de nuestra investigación, y él nos expuso diversas perspectivas para explorar cada problemática; sus aportaciones despertaron siempre discusiones muy creativas. En su peculiar manera de abordar los problemas históricos resaltan cuestiones que habitualmente son dejadas de lado; su análisis histórico parte del estudio del modo en que se establecen en distintas épocas las prácticas de sacrificio inherentes a

la sociedad humana, así como las formas de culto que derivan de éstas, los conflictos entre los sexos, las tensiones eróticas, las pulsiones libidinales. El suyo es un enfoque original y sugerente, que permite localizar conflictos o tensiones profundas que están determinando el movimiento de las sociedades en la historia. Kurnitzky es conocido en México por su libro *La estructura libidinal del dinero*, en el que desarrolla un análisis de este tipo en torno al problema de las funciones del dinero. Libido y mercado serían dos aspectos clave de la vida social que normalmente no son asociados entre sí; Kurnitzky nos muestra el vínculo profundo que existe entre ambos.

Nuestro seminario también fue interesante por la exposición que hizo el profesor Bolívar Echeverría, coordinador del Proyecto, de algunos de los argumentos centrales en torno a los cuales se desarrolla nuestra investigación: el barroco como un comportamiento social que va más allá de la pura experiencia estética; el proyecto de Restauración católica de la Compañía de Jesús como intento de establecer una modernidad alternativa a la de la Reforma protestante; el problema de la relación hombre-naturaleza y su particular expresión en la arquitectura barroca, etcétera.

Los buenos resultados del Seminario nos motivaron a darle difusión a sus partes centrales. Los textos que se presentan a continuación son parte de esas cinco sesiones de discusión en las que participamos todos los miembros del proyecto y el doctor Kurnitzky. No todo el texto es una transcripción literal de las grabaciones magnetofónicas. Hay pasajes que solamente son resúmenes de las intervenciones. Desafortunadamente hubo una serie de contribuciones muy valiosas que se perdieron por problemas técnicos del momento, al hacer las grabaciones; se intentó mencionarlas al menos en las partes finales de cada una de estas *Conversaciones*.

Marco Aurelio García Barrios (editor)

Primera conversación

La reunión se llevó a cabo el día 4 de diciembre de 1991, un día después de la conferencia de Horst Kurnitzky, "Barroco y postmodernismo: una confrontación postergada", celebrada en la Facultad de Filosofía y Letras; la discusión giró en torno al contenido de dicha conferencia. Se presenta una versión ligeramente resumida de las intervenciones.

HORST KURNITZKY. Un rasgo del postmodernismo que se debe resaltar es el de la actitud de igualdad o indiferencia ante todo. Es decir, hay una pérdida de la especificidad de cada cosa, un vaciamiento de contenido; es como en una tienda, donde se puede poner cualquier cosa, pero a fin de cuentas todas son mercancías. También hay que resaltar que en el postmodernismo la experiencia de la infantilización es bastante visible, es un hecho; los adultos-niños son llevados a una etapa donde no están presentes las tensiones entre los sexos, o al menos ésa es la pretensión.

BOLÍVAR ECHEVERRÍA. Quisiera que intentemos volver sobre un punto que planteaba Horst Kurnitzky en su conferencia: la aparente similitud que habría entre lo barroco y cierto postmodernismo, y que consistiría en un eclecticismo, por una parte, y en una tendencia a lo *kitsch* o cursi, por otra.

Ya en la época en que aparecen las formas barrocas, ellas son consideradas como algo cursi. Sin embargo, Horst Kurnitzky señala cómo es sólo aparente esta ten-

dencia a lo cursi del barroco, pues lo propio de lo cursi es el abandono de toda intención de dar forma y la sujeción de uno mismo a la cosa como ya formada definitivamente, este cederse es lo propio de la cursilería, sumarse a las cosas tal como ellas son sin poner uno la tensión estética en cuanto tal. Horst Kurnitzky insiste en mostrar cómo en el barroco está presente una defensa de la sustancia estética.

Pero el punto que me parece más importante en la definición que él nos da de postmodernismo es el que tiene que ver con la noción de muerte y de catástrofe. Él planteaba que en el comportamiento, en las obras, en el quehacer postmoderno lo que hay es un intento de saltar por encima de la posibilidad de la catástrofe y vivir el momento posterior a ésta: estar después de la catástrofe sin haberla vivido. Este "torear" a la muerte, este querer "pasarse de vivo" frente a la muerte es muy interesante, pues si nos atenemos a la literatura barroca vamos a ver que en ella hay en cambio una especie de tematización obsesiva de la muerte. El tratamiento de la muerte o de la posibilidad de la muerte es sumamente dramático y tenso, productivo, en el caso del barroco, mientras que en el caso del postmodernismo no es así. Creo que en esta dirección va lo que nos planteaba Horst Kurnitzky.

HORST KURNITZKY. Primero tenemos que ver que es una experiencia de catástofe la que rige toda la vida: cualquier gente en el campo organiza todo su calendario o imagina el orden de la vida a partir de la experiencia de la catástrofe. Si se pregunta a un campesino que cuándo nació, responde: "después del terremoto x", o bien "después de la tal inundación"; son siempre catástrofes las que organizan los calendarios antiguos. En Egipto y Babilonia los calendarios estaban organizados en torno a las catástrofes.

La experiencia de catástrofe también se da a nivel individual, por ejemplo en el complejo de Edipo, en la vida de

los niños que experimentan una prohibición de los deseos sexuales o eróticos, esta represión es una experiencia de catástrofe.

Toda la sociedad se organiza con base en la catástrofe. Los calendarios están hechos para defenderse de las catástrofes; una sociedad que ha tenido la experiencia de un terremoto en el verano pasado hace algo en esta primavera para defenderse contra una posible repetición.

Hay miedo y también hay atracción por la muerte. La fascinación por la catástrofe la podemos ver en la fascinación por los eventos, ya que los eventos son las formas sociales más pequeñas de la catástrofe. O bien de un sacrificio, es una celebración o representación de un sacrificio; en el caso de un cantante en una *discotheque* se trata de la representación de un sacrificio. Esta fascinación por la muerte es muy clara en la fascinación de la gente que prende la televisión para ver las noticias: solamente las catástrofes son noticias. También es el caso del futbol y de los deportes en general, pues el sentido de los deportes es el preparar a la gente para una guerra; el concepto mismo de "cuerpo sano" es para esto, para que la gente domine una situación como una guerra.

En el barroco hay la posibilidad de la vivencia del evento con distancia y también hay la posibilidad de la reconstrucción. En cambio en el "evento" actual no existe esta distancia sino la intención de "liquidarse" como individuo en la catástrofe. Esto se debe a la necesidad que hay de vivir una pequeña muerte cada día. (Respecto de esto, en alemán se emplea la misma palabra, *sucht*, para indicar la afición a las drogas y el interés en matarse.) La diferencia que tiene el barroco es la posibilidad de distanciamiento.

Por el lado de la tensión entre los sexos, podemos ver que en el barroco ésta se presenta como concepto productivo; en cambio en el actual modelo de "consumidor" de la cultura postmoderna esto queda neutralizado, se trata de una especie de "niños-adultos", que viven más bien

en el concepto del andrógino. La misma experiencia de catástrofe individual se repite en las formas de consumo. Es esta eliminación de la tensión entre los sexos la que se repite en la estructura de los "eventos" de la cotidianidad.

En el barroco hay una tensión erótica en la arquitectura misma; en cambio, en la arquitectura actual se elimina todo esto, todo elemento o dimensión erótica. Esto se ve claramente en la arquitectura postmoderna, en Estados Unidos por ejemplo, esta arquitectura de neón, de la propaganda, una arquitectura "de eventos".

El sacrificio está teniendo lugar en el evento, en el acontecimiento; el "evento" más grande posible es la guerra. En Berlín, por ejemplo, en los años veintes todos los "eventos" ya no eran suficiente para la gente, por eso querían entrar otra vez a la guerra; la gente que ha participado en la guerra quiere participar otra vez (como el consumidor de drogas que prueba drogas "duras" y ya no quiere regresar a las drogas "blandas").

La figura del salto sobre la catástrofe nos muestra el infantilismo de la sociedad contemporánea.

Shakespeare dejó de escribir mucho antes de morir, curiosamente, debido a una crisis que no era una crisis suya sino crisis de su tiempo; sus textos —no sus textos históricos sino los otros— tienen un fuerte elemento de tensión y también el elemento constructivo: el elemento de construir un nuevo mundo en Europa en esa época. A fines del siglo XVI ocurre la primera catástrofe económica en el mundo causada por el oro y la plata americanos, después de esto se ha cambiado la estructura del barroco.

BOLÍVAR ECHEVERRÍA. También es interesante ver el caso de Cervantes: iba en busca de la segunda *Galatea* (la fiesta del decir clásico), pero tropieza y en su lugar escribe el *Quijote* (la fiesta de la imposibilidad del decir clásico). Pero ¿por qué tropieza? Porque el fin del siglo XVI es el

fin de toda una época. Hay en él un cambio muy brusco, igual que en Quevedo; la literatura de Quevedo también es una literatura en la que se expresa de manera desencantada la caducidad del imperio español. No creo que haya un autor que muestre de manera tan fuerte el final de toda esa ilusión inmensa del siglo XVI como Quevedo; ésa es justamente la mordacidad de sus *Sueños*. Ahora, en el caso de Shakespeare, él escribe antes la experiencia del fracaso de su sueño y, en verdad, después de él, no le queda más que el silencio.

HORST KURNITZKY. En esa época se dan la Reforma y la Contrarreforma y en el caso de la Contrarreforma de los jesuitas, en el mundo católico, éstos no logran lo que sí logran los protestantes: la internalización total en la sociedad del modo de vida de los monjes, la internalización social de esa estructura. Además el barroco no tiene, en las regiones protestantes, la misma difusión en términos sociales, es mucho más débil. Esto tiene que ver con la distribución de la energía: si se pone más energía en la manufactura y las nuevas formas de producción, se absorbe demasiado y ya no queda mucho para otras cosas, se establece una limitación. Se puede decir que la energía de cada individuo está limitada y se tiene que distribuir económicamente.

BOLÍVAR ECHEVERRÍA: Éste es un punto importante. El barroco, para la gente del norte de Europa, queda allí "donde debe estar", es decir en el terreno del "gran arte", en el terreno de la formación de todos aquellos objetos que satisfacen la necesidad estética de la alta sociedad. En cambio en el sur —y esa es la clave de la construcción barroca más desarrollada— el estilo barroco sale de la esfera propiamente del arte y una de sus vías, como bien lo recuerda Horst Kurnitzky, es la del proyecto muy claro, muy específico, de la Contrarreforma o, mejor dicho, de la Restauración católica.

La Restauración católica aprovecha la salida de lo barroco del terreno del arte y lo lleva al conjunto de la vida religiosa como núcleo de la vida política; o intenta llevarlo, intenta sistematizar la estetización barroca de la vida cotidiana al servicio de un proyecto de modernización católica de la sociedad. Hasta cierto punto podría decirse: la Contrarreforma —definida como contra-reforma justamente por los reformadores— no es solamente una reacción defensiva de los católicos o "papistas" o, en general, del sur frente a lo que ha logrado la Reforma en el norte, sino que es una propuesta también. No es solamente —sobre todo en el caso de los jesuitas— un intento de "parar el golpe" que han recibido por parte de los reformadores, sino de devolver un golpe más fuerte, es decir, de ir más allá del protestantismo.

La idea de los jesuitas es la de hacer de la experiencia mística un fenómeno popular y no reservado a unos cuantos, es decir, pretenden una auténtica secularización de la mística: hacer que la gente viva todo el tiempo en el límite, en el borde entre lo terrenal y lo celestial. Esta propuesta, vista a la luz de su fracaso, parece ser una propuesta alucinada o loca, pues exige de los fieles una energía de fe que iba muy por encima de las capacidades de la vida corriente de esa modernidad, de la vida moderna que se estaba generando.

La importancia del barroco en el sur de Europa está en eso: en que hay una fuerza espontánea que lo saca del medio puramente artístico y un proyecto histórico que lo quiere convertir efectivamente en política cultural. (A propósito, son los jesuitas los que se inventan esto, que es ya tan común y corriente, de la política cultural.) La Sociedad de Jesús intenta introducir una planeación de la vida cultural, acorde con una modernización de la fe. Para ello convierten en estilo oficial al barroco, haciendo que el estilo barroco se convierta, de un modo de la vida cotidiana, en un modo de la actividad económica y política.

Conectado con esto, es interesante esto que ahora estudian mucho los franceses, sobre todo Vovelle: el fenómeno de la descristianización en el siglo XVIII. Él dice: todos suponemos que es con la Revolución francesa con lo que el pueblo francés pierde su fe; con ella puede al fin olvidarse de todas las supersticiones y de todas las cuestiones católicas y pierde su fe. Dice —sobre la base de estudios muy minuciosos que hace— que la descristianización es sin embargo muy anterior; que incluso a principios del siglo XVIII la gente ya no cree. Y nosotros diríamos: lo interesante es que la gente ya no tiene fe porque el esfuerzo de fe que les pidió la Contrarreforma fue un esfuerzo excesivo, un esfuerzo que no se podía cumplir. De esa manera hay una especie de malestar *post festum* de orden religioso que experimenta el pueblo en su conjunto cuando ve que la modernidad católica era una "fiesta" imposible de mantener indefinidamente. Eso de vivir la tensión barroca, de vivir siempre en el límite, entre lo terrenal y lo celestial, entre lo normal y lo milagroso, algo que debía competir con la ética productivista de los protestantes, era algo que no podía mantenerse. Y de la experiencia del fracaso de ese intento es de donde sobreviene el "colapso" de la fe católica a principios del siglo XVIII.

El barroco tiene su papel importante en el sur: en Italia, en España y, por extensión, en América Latina. Cumple una función muy diferente de la que va a tener en las fiestas barrocas aristocráticas de los paseos sobre el Támesis de la Corona inglesa, o de las fiestas cortesanas de Versalles, etcétera: allí sí cumple una función puramente estilística en el mundo de la "alta cultura". En el sur, la propuesta de forma que trae el estilo barroco "desciende a las bases", porque se encuentra con una necesidad de la "baja cultura", del hombre barroco: la de estetizar la vida cotidiana, de hacer de la vida un teatro permanente; es decir, de que en cada instante de la vida, cada uno de no-

sotros no sepa bien cuál es su rostro y cuál es su máscara —como dice Octavio Paz—, esté siempre en la duda terrible y fascinante acerca de cuál es la relación entre su yo y la persona que está en juego en este drama sin fin.

En el Concilio de Trento el cálculo del Vaticano se dirige a afirmarse dentro de sus propios límites, a olvidarse de los que quieren tener su Reforma y a restaurar la vigencia de la Iglesia católica. Pero, mientras éstos son los intereses del Papado, por debajo está ya el proyecto jesuita, el proyecto de construir un mundo social más fuerte que el mundo norteño de los protestantes. Pero, efectivamente es una construcción en el aire, como dice Horst Kurnitzky, porque no tiene una economía política realista, acorde con la consolidación del capitalismo, mientras que en el norte lo que sobra es justamente esa economía política.

HORST KURNITZKY. Me parece muy importante tener en cuenta que todas estas formas de modernización siempre salen del culto. Y es interesante ver el fracaso jesuita y cómo todos los lugares de culto mariano que marcan este fracaso están en sitios en donde el culto de la gente viene de más atrás. El culto mariano no es sólo cristiano sino que es algo hecho a partir de un culto pagano bastante primitivo. Es lo que se puede ver en estos lugares. Efectivamente, no hay un soporte económico y el culto solamente no es capaz de sustituirlo.

BOLÍVAR ECHEVERRÍA. La comprobación de tal planteamiento se puede ver en la falta de lógica económica que muestran los jesuitas cuando se encargan de organizar la totalidad de la sociedad de los guaraníes en el Paraguay. La experiencia en el Paraguay es la de los jesuitas como impulsores del mercado, porque ellos son modernos y están con la mercancía, pero al mismo tiempo como interventores en la legalidad mercantil, porque creen poder dominar sobre

la esfera de la circulación. Al montar sobre ésta una entidad contrapuesta pero del mismo orden que el capital, construyen un mundo totalitario. Entonces, todo ese fino mecanismo que hay en la modernidad capitalista, ese juego tan sutil y productivo que hay entre lo mercantil y lo mercantil-capitalista es el que los jesuitas no son capaces de reconstruir, pues quieren vitalizar una economía mercantil y al mismo tiempo le ponen una lápida encima, que es la lápida del Estado cristiano totalitario. Es así como se comprueba el planteamiento de que no hay un pensamiento, no hay una propuesta de economía mercantil no-capitalista capaz de superar a la economía mercantil capitalista del protestantismo. Por eso es muy interesante la experiencia de los jesuitas en las Reducciones del Paraguay.

Segunda conversación

Esta reunión se llevó a cabo el día 6 de diciembre de 1991, un día después de que Horst Kurnitzky presentara su conferencia "Mestizaje y utopía" en la Facultad de Filosofía y Letras. La discusión giró básicamente sobre el contenido de dicha conferencia. También se abordaron cuestiones del mestizaje culinario.

BOLÍVAR ECHEVERRÍA. Reflexionemos sobre las ideas expuestas por Horst Kurnitzky en su conferencia "Mestizaje y utopía"; examinemos por qué el mercado es el lugar por excelencia de lo que podríamos llamar el mestizaje cultural. Ante todo, el mercado es el lugar en donde confluyen distintos valores de uso, de distinta procedencia cada uno de ellos; cada uno proveniente de una sociedad que por necesidad está encerrada en sí misma, con su propio esquema de armonización del sistema de necesidades de consumo con el sistema de capacidades de producción, es decir, con su específica identidad técnica, cultural y política.

Cada uno de los valores de uso, como elemento de un conjunto, trae consigo esta determinación anterior, que implica una identidad y que en esa medida implica también una tendencia hacia la pureza. Cada uno de estos valores de uso, con toda esa representación, entra en el mercado, en el juego de la equivalencia. Éste, como nos planteaba Horst Kurnitzky, es el juego en el cual la apetencia por un determinado valor de uso, o la necesidad de satisfacer una cierta necesidad con un valor de uso determinado, debe de alguna manera

postergarse o relativizarse en la medida en que en el mercado esa satisfacción específica, referida a un bien muy concreto, muy identificado, debe poder permutarse; debe poder ser satisfecha mediante el consumo de otros bienes, de otras mercancías.

El mercado de alguna manera saca al consumidor de su fijación en un determinado valor de uso, de su respeto irrestricto a una sola identidad y le pone en el juego que le permite conectarse con otras identidades sociales en la medida en que su necesidad de un objeto es sustituida, en el proceso de satisfacción, por las necesidades que están representadas por otros objetos equivalentes —o que se plantean como equivalentes.

Por ejemplo, un consumidor, siguiendo su dieta usual, quiere adquirir dos kilos de carne en el mercado. Pero recibe solamente un kilo y, en lugar del otro kilo (que sobra para su manutención), obtiene una serie de otros bienes adecuados a una dieta completamente diferente. La satisfacción de su necesidad de consumir carne viene a ser sustituida por la satisfacción de otras necesidades de consumo que él descubre en sí mismo gracias al mercado. La diversificación de su sistema de necesidades sería un resultado de la presencia del mercado. El mercado sería, en este sentido, potenciador del sistema de necesidades y, al potenciar el sistema de necesidades, implicaría su mezcla o interpenetración con otros. Es esto lo que nos interesa: el mestizaje, la mezcla de distintos sistemas de necesidades por el hecho de que en el mercado es necesario sacrificar, como dice Horst Kurnitzky, la satisfacción inmediata de un deseo y cumplirla de manera sustitutiva o mediata, a través de la satisfacción de otras necesidades que se postulan o aparecen como equiparables o equivalentes.

En la argumentación más compleja, Horst Kurnitzky nos plantea que este sacrificio de una necesidad es un sacrificio

que, al mismo tiempo, pone en juego también lo anterior, es decir, el hecho de que todo sistema de necesidades, toda armonización de la necesidad con la producción, implica siempre el sacrificio: la postergación o represión de cierta necesidad en bien de la construcción de determinado orden.

Así pues, este hecho fundamental que está implícito en la existencia misma de todo valor de uso, el hecho de que toda sociedad está basada en el sacrificio, es algo que se reactualiza, que se replantea en el juego del mercado, en el momento mismo en que la satisfacción inmediata mediante un bien conocido es cumplida mediatamente, a través de la satisfacción de otras necesidades que se plantean como sustitutivas.

Es así que Hermes, como lo presenta Horst Kurnitzky, sería el "santo patrón" del mestizaje justamente porque es él quien está mediando la posibilidad de esta mezcla, de este entrecruzamiento. Cada una de las sociedades, con su propia identidad, está de alguna manera condenada a reproducir su propio orden, el orden implícito en su identidad; a reproducir su propia normatividad, su propia figura del mundo. Es el mercado el que la obliga a abrirse, es allí donde se quiebra. Es el momento —y esto sería lo importante— en que aparece la posibilidad de la universalización; el momento en que se plantea esto que es en principio una imposibilidad: la equiparación de valores de uso de procedencia cultural completamente diferente.

Ésta es la utopía que estaría planteada justamente en el mercado: la utopía de la universalización y, a través de ella, de la re-concreción de los valores de uso. Éste sería el milagro del "santo patrón" Hermes. En este sentido, Horst Kurnitzky efectúa una ampliación de lo que podríamos llamar el elogio de la esfera de la circulación que hace Marx en el tercer capítulo del primer libro de *El Capital*. Allí Marx dice: la presencia del dinero en la esfera de la circulación permite que el proceso de intercambio de una mercancía por otra se

divida en dos momentos: en la primera metamorfosis, el valor de uso A pasa a ser simplemente dinero, es decir, permanece en el plano de la abstracción, y sólo en la segunda metamorfosis pasa, de ser un bien en general —es decir dinero o equivalente general—, a ser propiamente un valor de uso B. Este desfasamiento entre las dos metamorfosis componentes de un acto de intercambio es justamente el motor o el núcleo, dice Marx, de toda la capacidad de potenciación del mundo productivo que tiene la esfera de la circulación mercantil. Éste es el fundamento, junto con la aparición del crédito y de muchas otras modalidades de funcionamiento de la circulación mercantil. La circulación mercantil efectivamente es vista por Marx como un progreso en la historia de la vida social. En la medida en que es un instrumento de la universalización de los valores de uso, y de la potenciación de la producción, es también un instrumento civilizatorio de primer orden.

En este sentido, Horst Kurnitzky prolonga esta idea de Marx y la lleva hacia el fundamento libidinal —podríamos llamarle así— de la esfera de la circulación. Nos muestra entonces lo que está en juego en el mercado: la interpenetración, la mezcla, el mestizaje de las distintas formas. En el caso del mestizaje étnico o en el caso de una situación histórica que gira en torno a la interpenetración de esquemas civilizatorios heterogéneos, esta estructura propia del mercado se presenta de manera concreta en la persona del individuo social; el mestizo es el que está condenado —como decía Horst Kurnitzky repitiendo un poco la idea de Jean Genet— a representar el conflicto en sí mismo, a ser el conflicto viviente de esta utopía del mestizaje de los valores de uso. Porque en el mestizo, en su existencia, estaría viviéndose la posibilidad y al mismo tiempo la imposibilidad de esta universalización, de esta conjunción de múltiples figuras del mundo de la vida.

Por esta vía podríamos entender los planteamientos de Horst Kurnitzky en referencia a las necesidades de nuestro proyecto de investigación y, sobre todo, de las necesidades de una reconstrucción crítica del concepto de mestizaje: ir más allá de los conceptos puramente biologistas, puramente etnicistas de mestizaje y plantearlo justamente como una interpenetración de formas culturales. Horst Kurnitzky nos estaría dando el fundamento en este terreno para entender qué es lo que está en juego cuando se mezclan formas culturales. La figura de Hermes sirve para entender la densidad de los fenómenos que están constituyendo el mestizaje de las formas o de los valores de uso; una densidad que actúa escondida justamente en el mercado.

HORST KURNITZKY. Debo plantear primeramente unos conceptos. Primero, el problema del sacrificio. El sacrificio está en todas las ideas prácticas que tienen que ver con el equivalente, por ejemplo, la idea del equilibrio, de la armonía. (Armonía es la hija de Ares, el dios de la guerra de los griegos; es la diosa de los cadáveres: cualquier armonía es una armonía de cadáveres, una cosa muerta bajo esta estructura del sacrificio.) El sacrificio va a estar en la base de las ideas de equivalencia, propias del mercado. Por eso el problema no es el de la justicia, en el sentido de decir en qué debe consistir un intercambio justo. El elemento represor de necesidades, de emociones libidinales, existe también en un intercambio justo. Ése no es el punto, el punto es muy anterior.

Podríamos hablar, insistiendo en esta paz del sacrificio, de otro elemento que se corresponde con ella: el de la pureza como forma de perversión. Se puede imaginar un concepto de la raza, de la raza que sea, por ejemplo, de esa raza aria, inventada por los nazis, que nunca existió: se trata de una forma perversa del incesto que está prohibido. Ese corpus exclusivo de un pueblo, que, según ellos, sería el más fuerte en todas sus manifestaciones; esos inventos de un pueblo

unitario y homogéneo son en realidad una perversión abstracta. Por eso la tendencia a la violación, a la forma violenta de satisfacción inmediata y fuerte de un deseo reprimido. La pureza nunca es natural, la pureza siempre es una construcción abstracta. En lo natural, en la naturaleza, la pureza es algo desconocido. Los conflictos son lo conocido —y el manejo de los conflictos.

También la democracia nace en el mercado, históricamente; en esas plazas —el Ágora de Atenas por ejemplo— donde estaban los comercios; comercios no sólo de mercancías sino también de todos los intereses de un pueblo. Algo que existía todavía en el Renacimiento, en Italia por ejemplo, en sus ciudades autónomas; también en otros lados, como en Amsterdam o como en ciudades españolas —antes de que Carlos les quitara la autonomía. Santiago de Compostela, por ejemplo, que era famosa porque había desarrollado una cierta autonomía, una democracia para todos los que habitaban en la ciudad. Todo lo contrario de la idea de ese gran cuerpo unitario de una raza.

No es lo mismo la idea de nación, donde todo el que nace en un suelo es connacional, que la idea de patria o pequeña patria, referida a etnicismos, etnocentrismos y tribalismos.

Veamos el caso de Norteamérica. Norteamérica era el lugar donde todos iban a la fundación de lo nuevo. Por eso se dio la integración de los distintos grupos blancos; aunque en realidad la mezcla se dio bajo la influencia de los ingleses y del protestantismo inglés. En ninguno de estos grupos étnicos hay una pervivencia histórica de su origen. En cambio en toda América Latina, a través de la relación con España, hay el hilo de una tradición muy larga que va hasta el oriente medio, finalmente. El éxito del capitalismo en América del Norte es que no hay eso, no hay una tradición que vaya más atrás. Allí la gente nunca

tuvo que respetar algo que no fuera la ley abstracta —que se forma de la mezcla de distintas formas de protestantismo. Lo que hay allí es una estructura diferente del individuo. Las dos formas de cristianismo dan lugar a dos tipos diferentes de individuos.

Ahora bien, el comercio entre las comunidades no sólo es de comarca, sino también de larga distancia. El mercado del comercio de larga distancia que abarcaba todo el Mediterráneo, por ejemplo, es un factor que ha influido mucho a todas estas culturas. La cultura culinaria o la cocina italiana no hubiera sido posible sin ese intercambio, sin ese mercado: frutas de América, yerbas del oriente, por ejemplo, dan la mezcla de esta comida, la enriquecen. En cambio una comida que se compone únicamente de elementos locales es una comida pobre, no tiene mayor atractivo. El mercado es un medio que mezcla y que también posibilita el aprecio de sabores distintos; el desarrollo de una forma de sensualidad, de sensoriedad, de sabor en la lengua. Un gusto que el niño no tiene, por ejemplo, y que se da también —lo que es interesante— en ciertos tipos de madurez; hay adultos que rechazan comidas extrañas, que quieren comer siempre lo mismo, todos los días.

Pero debemos ver el problema en su ambivalencia: con cada desarrollo del mercado hay elementos que se destruyen y otros elementos que llegan a dominar. El monopolio es un ejemplo de la destrucción del mercado; usan la fórmula del "mercado libre" para algo que no es un mercado, para un mecanismo extremadamente destructivo de todas esas posibilidades, que abre el mercado, de la experiencia del otro y de lo otro y de la mezcla con ellos. Con él se plantea la pregunta de la filosofía existencialista: quién es el otro, cómo me comporto frente a él, hasta dónde pueden ir las relaciones con él, todo eso. Éste es el otro nivel de problematicidad del mercado; por eso se puede decir que, si bien el mercado

es un dispositivo práctico, por otro lado es más una expresión del deseo.

Sobre el problema del mercado son muchos los aspectos que tenemos que analizar. En el mercado se concentra todo: se concentran todas las relaciones de la gente, se concentran las ideas, se concentra la charla; tenemos el mercado del pensamiento, el mercado de la filosofía, el mercado de todo. Y tenemos el problema de cómo funciona este gran mercado; de cómo o dónde transporta hacia una forma más libre, más satisfecha, y también de cómo o dónde la mata. Hay la intención que está en el mercado: es la búsqueda de un paraíso. Bajo la mirada crítica, esta búsqueda siempre frustrada echa alguna luz sobre esos deseos con los que juega. Muchas veces la gente busca algo como una religión, algo que le diga cómo entrar en su paraíso imaginario. El mercado, si bien siempre satisface algo, por su estructura y por su definición, nunca puede llevar a este paraíso porque siempre se negocia en él un sustituto, siempre hay un equivalente para algo. Pero esto no está mal, la existencia del sustituto es una riqueza: sin el sustituto no hay posibilidad de diversificación, hay la carne cruda y nada más, por decirlo así.

RAQUEL SERUR. Sobre este aspecto, en otra ocasión habíamos mencionado la necesidad que hay de plantear al mestizaje culinario como un mestizaje cultural. Decía, por ejemplo, que, en el uso del chile en la cocina mexicana, hay un complejo juego entre el chile como potenciador de sabores o como saboteador de sabores. Aquí el conflicto de la práctica culinaria representa el conflicto que existe en otro orden, en un plano más profundo de entendidos y malentendidos entre identidades culturales diferentes.

HORST KURNITZKY. También hay esa tendencia contraria, a la que me referí anteriormente, la de la gente que sólo quiere uno de los aspectos de la comida; que solamente quiere un



platillo siempre, por ejemplo. En todas las regiones existe esta tendencia, cuando solamente quieren dos sabores extremos, por ejemplo, privándose así de toda la gama intermedia de sabores. Es una tendencia de tipo infantilista.

Me parece muy oportuno hablar de la cocina, pues tiene muchos elementos dentro y se concentra sin embargo en un punto muy individual de deseos y sensaciones, de sabor. No hay que olvidar tampoco el cómo se come, dónde se pone la comida, etcétera. Todo esto puede ser muy interesante.

La gente que le pone mucho chile, mucho picante a una cosa, a una comida, de modo que no queda más que el sabor del picante, practica una forma de autosacrificio. Ciertamente hay una tolerancia al picante, del mismo modo que existe una tolerancia a las drogas o al alcohol y que varía de persona a persona, pero de cualquier modo con ese exceso se reduce o sacrifica la capacidad de gustar de una variedad amplia de sabores. Es interesante pensar que puede ser un modo de rechazar los experimentos con la comida.

BOLÍVAR ECHEVERRÍA. Debemos tomar en cuenta una cosa: dónde se ubica el placer de la comida. Hay que observar bien el deleite de la comida: si se conecta más con la absorción de substancias o el disfrute rutinario de la alimentación o bien si se conecta más con la vivencia de formas o el goce festivo o ritual del compartir los alimentos; si es un deleite de la satisfacción o si es un placer del "transportarse". Alfredo López Austin tiene un estudio sobre la autopercepción corporal en la cultura azteca que, al mismo tiempo que muestra el abismo profundo que separa a ésta de la cultura occidental, echa mucha luz sobre este tipo de cuestiones. De ese estudio se desprenden ciertas ideas que aclaran un aspecto de sobra conocido en el disfrute del chile pero poco mencionado, puesto que se refiere a un tipo de placeres que podrían conectarse con ciertos usos del amor

homosexual. El chile es un sabor que se disfruta no en la dirección del alcanzar la satisfacción de quien lo consume, sino más en la dirección del "transporte" provocado en él por la droga. El disfrute del chile no es sólo un hecho del momento de ingerir, es decir, de la boca que devora el mundo, sino que es el goce del mundo que penetra en el cuerpo y lo mantiene, durante todo el tiempo que dura la digestión e incluso en el de la defecación, en un estado de excitación. Es por ello que en Guatemala se dice que "al chile se lo disfruta dos veces". Todo esto viene del hecho de que la noción misma del placer o el deleite de la comida puede ser completamente diferente. En este sentido es sumamente interesante ver la conexión o mezcla de formas de deleite gustativo tan opuestas entre sí como la europea —que ha combinado el disfrute de la alimentación con el goce festivo— y ésta de la que hablamos, la prehispánica, que tiende más hacia la separación del éxtasis festivo y la satisfacción del hambre. La comida cotidiana de los aztecas era una comida, si se quiere, muy frugal; pero no porque la comida de goce formal haya estado destinada sólo a la corte sino porque estaba guardada para el momento de la fiesta. De allí la gran cantidad de fiestas que poblaban su calendario.

Por eso la cocina mestiza sólo se estructura en el siglo XVII. Es cuando se dan creaciones culinarias como el mole poblano, por ejemplo, en el cual se intenta esa combinación festiva muy peculiar del sabor de la salsa europea con el de la poción prehispánica que tiende al éxtasis.

El arte culinario es también un campo semiótico muy importante. En el caso de la formación de la comida mexicana, de la comida mestiza, podemos descubrir una verdadera guerra de posiciones entre dos códigos, el que se impone y el que resiste, que se está librando en la cocina, sobre la mesa o incluso en el mismo plato. La cultura prehispánica (que existe ya en ese entonces solamente como serie de ruinas culturales) pone un verdadero cerco con el

chile, por un lado, y la tortilla por el otro: es una verdadera pinza la que se arma, dentro de la cual cabrían prácticamente todos los sabores. Es en medio de ella donde los europeos introducen entonces un elemento que intenta abrirla, romper el cerco gustativo que ella les pone; donde introducen el elemento de la carne. Y es que en verdad el gusto prehispánico no estaba preparado para esto, no estaba preparado para sabores tan sustanciosos; era más bien un gusto que manejaba sabores más livianos, más de tipo vegetariano, si se quiere. Para el mundo prehispánico el consumo sistemático y preponderante de la carne animal es un "hecho fuerte" en la medida en que el ser del animal no se distingue tajantemente del ser del hombre. El cuerpo del animal es en cierta medida el cuerpo propio, por eso matarlo es un verdadero sacrificio.

El siglo XVII es un siglo muy complejo, uno de los aspectos de sus primeros decenios es la crisis demográfica, la terrible escasez de población. Por eso en este siglo aparecen espontáneamente tácticas para generar más población, que se resumirían en una "ampliación informal de la permisividad". Permisividad hacia la prohibición del incesto, por ejemplo, o bien hacia la poligamia o inclusive hacia el hecho de que fueran los religiosos los "principales procreadores" americanos. Es decir, que las propias condiciones materiales, de precariedad extrema, incluso en términos demográficos, orillan a que se dé un relajamiento generalizado de ciertos dispositivos reguladores del modo vida. La propia estructura social se ve forzada a reajustarse para sobrevivir.

(M. A. G. B.)

Tercera conversación

La reunión se llevó a cabo el día 9 de diciembre de 1991. El principal tema abordado fue el de la Compañía de Jesús en el siglo XVII y su proyecto de Restauración católica frente a la Reforma protestante. El maestro Bolívar Echeverría expuso, al comienzo de la sesión, la idea general con la que trabajamos el tema dentro de nuestra investigación. El tema tiene una importancia central, pues el proyecto teológico-político de los jesuitas ayuda a explicar mucho de la conversión de la voluntad de forma del barroco en lo que será el "modo de vida" de buena parte de la sociedad iberoamericana.

BOLÍVAR ECHEVERRÍA. Mencionemos primeramente la existencia de una especie de sintonía entre las condiciones de reproducción de la vida en el siglo XVII en América Latina y lo que podríamos llamar la "voluntad de forma" propiamente barroca. Se trata de reconocer una "afinidad electiva" entre la forma barroca y su invención en la "alta cultura" de Europa y cierto proto-barroquismo o barroquismo espontáneo o "en bruto" de la situación vital de América Latina en ese siglo; reconocer que uno de los puentes mediante los cuales esa afinidad se vuelve una verdadera conjunción es la política cultural de los jesuitas, los grandes impulsores de la Restauración católica después del Concilio de Trento. Según esto, la política cultural de los jesuitas encontraría en la forma barroca, en el principio de "donación de forma" del "estilo" barroco, una especie de modelo a seguir en el replanteamiento de la expe-

riencia religiosa (replanteamiento fortalecedor de la fe) como eje de su proyecto de reestructuración moderna de la vida social. Porque su pretensión aventurada (y en muchos casos hasta loca) de sustituir la acción "objetiva" del capital con la acción "subjetiva" del creyente sólo podía alcanzarse mediante un trabajo en el plano de lo imaginario, mediante la secularización —o incluso la popularización— de la mística, de la experiencia vertiginosa, sistematizada por el arte barroco, de la confusión de los contrarios.

La *propaganda fide* de los jesuitas parece en principio estar destinada a hacer de la experiencia mística (esa experiencia esotérica, aristocrática incluso) una realidad cotidiana y popular, y basar la restauración de la fe justamente en el fomento de este misticismo "al alcance de todos".

Todo parece iluminarse —también en el caso del barroco— en Roma, en la Roma de Bernini, cuando la propuesta arquitectónica del *Gesù* (el templo central de la Compañía de Jesús), el primer templo de inspiración propiamente barroca, se completa con la decoración de Baciccia, quien diseña el espacio interior como un lugar en el cual no debe saberse si lo terrenal se está abriendo hacia lo celestial (que está pintado en el techo) o lo celestial está descendiendo hacia lo terrenal (en la ceremonia religiosa). Se trata de un lugar en el que la arquitectura promueve e incluso realiza —si es que hay un poco de fe— esta ubicación en los umbrales de lo sobrenatural, este estado de tránsito en los límites, en las fronteras entre lo normal y lo milagroso. Un poco a la luz de esta lección arquitectónica, podríamos decir, los jesuitas intentan reorganizar el conjunto de la práctica religiosa y el conjunto de las prácticas cotidianas regidas por la vida eclesiástica.

El proyecto de popularizar o secularizar la mística tiene muchas formas de presencia, desde las sumamente espontáneas que son recogidas por los jesuitas y potenciadas o encauzadas dentro de su política cultural, hasta

otros casos en los que ellos no se atienen a lo espontáneo o lo dado sino que provocan una gestación de mística popular. Para el estudio que nos ocupa hemos elegido un caso muy especial, el caso de una santa de la ciudad de Quito, justamente de mediados del siglo XVII: Mariana de Jesús. Se trata de una santa que se genera, se cultiva y se santifica dentro del proyecto de la Compañía de Jesús; es una santa jesuita, una verdadera militante de la Compañía de Jesús.

Lo interesante en este caso, lo que más llama la atención, es el modo como se hace la defensa (la propuesta de santificación) ante el Vaticano por parte de los jesuitas, justamente. El planteamiento va más o menos así: los santos, por lo general, han sido elevados a esa categoría en virtud de los milagros que han hecho, es decir, de una suma de hechos milagrosos provocados por ellos y comprobados; en el caso de Mariana de Jesús, en cambio, no es importante la cantidad de milagros que pudo haber hecho —y efectivamente hay algunos que hizo—, sino algo de otro orden: ella misma era, en sí misma, un milagro. Es decir, no era el *instrumento* del milagro sino la *realidad* del milagro.

Los jesuitas plantean, en su peculiar argumentación, que en el caso de ella, la transición entre lo terrenal y lo celestial, que está dado en el hecho del milagro, no plantea a estos dos términos como discontinuos sino como continuos, como siendo ambos lo mismo en algún punto o momento. En el caso de ella, el hecho es que ella misma, la mortificación de su cuerpo, es un puente, un acceso de la tierra al cielo, un milagro viviente. Ahora, ¿por qué es un milagro viviente? Lo es porque su vida es el ejercicio constante de un martirio productivo. Es una devota del martirio; ejecuta los autocastigos más increíbles con una naturalidad pasmosa. Muere a los veintiseis años, y durante casi todos ellos, desde muy pequeña, experimenta el placer del sufrimiento. Placer que sus guías espirituales, especialmente el famoso padre Hernando

de la Cruz, intentarán refuncionalizar como satisfacción por la entrega en bien de la comunidad, en bien de la Iglesia y de sus fieles. Su ciclo se cumple cuando sacrifica o entrega la vida en bien de la curación de los ciudadanos de Quito, que estaban afectados por la peste después de un terremoto. Ofrenda su vida y, a cambio de ella, viene una curación milagrosa de todos los enfermos de la ciudad. Ella es, desde niña, un milagro viviente que se da justamente por la satisfacción en el autocastigo, por la sistemática destrucción del cuerpo condenado en provecho del cuerpo salvado. Su ascesis, su diario "disciplinarse", su constante sufrimiento es, sin embargo, un gozo peculiar, una forma superior de disfrute de la vida. En medio de su dolor cotidiano, la santa está siempre alegre y en buena disposición hacia sus prójimos. Es una santa no porque hace muchos pequeños milagros sino porque ella misma es un solo y grande milagro.

Los jesuitas ponen un ejemplo extremo de lo que es posible alcanzar mediante una fe potenciada. Una persona que está constantemente en el borde entre lo terrenal y lo celestial, que está viviendo allí donde aparentemente sería imposible vivir. Ella es el ejemplo de aquello a lo que debe aspirar el verdadero cristiano. El verdadero cristiano debe vivir este alejamiento o extrañamiento respecto del mundo material, pero debe vivirlo, no como una forma de rechazo, sino como una forma de amor a ese mismo mundo, transfigurado por el dolor de haberlo sacrificado. Esta mística al alcance de todos —en mayor o menor medida— se convierte así en una mística política. Los jesuitas tienen bien clara la idea: lo milagroso, que se da en la vida cotidiana administrada por la Iglesia, debe estar allí, no para subrayar la lejanía de lo celestial, sino para demostrar su cercanía.

Por decirlo así, la Iglesia católica, hasta antes del Concilio de Trento, planteaba el drama de la salvación como una escena inmóvil, apagada. Lo que intentan los jesuitas

es introducir un dinamismo en este drama, encender a la vida cotidiana del cristiano, "modernizarla". Hacer que ésta no sea un esperar la vida futura (la vida del cielo) sino un conquistar la Bienaventuranza. El cristiano ya no debe ser alguien pasivo, que espera, sino un verdadero soldado de la fe de Cristo, como plantea Ignacio de Loyola. La humanidad está salvándose, sí, pero porque ella misma, libremente, está en una empresa de Salvación. Mariana de Jesús, por ejemplo, es una santa en la que se muestra no simplemente la pasividad del que recibe la Gracia y la transmite a algún miembro de la comunidad, sino la actividad del que se autosacrifica en bien de la salvación común.

Todo lo anterior nos impone la necesidad de reflexionar sobre qué es lo que está en juego en esta solicitud tan expresa que hacen los jesuitas de una disciplina del cuerpo y su estar en el mundo, pero no en un sentido pasivo y reticente sino como una entrega activa y gustosa, de un sacrificio activo, un "sacrificio militante". Así, eso que apenas es un efecto entre ceremonial y estético de la decoración del techo en la iglesia de la Compañía en Roma, o en la de san Ignacio, se repite como el efecto deseado de toda una empresa histórica de modernización, de una empresa política real en la que, utópicamente, la política económica descansa sobre una política cultural. Es decir, ese modelo de continuidad o permeabilidad de lo terrenal y lo celestial intenta echar raíces en la vida cotidiana, invadirla y vivificarla. Se trata de un proyecto que pretende hacer de la vida cotidiana un proceso centrado en una fe especialmente intensa, que llega a borrar los límites entre lo racional o natural y lo mágico o sobrenatural y que se sostiene en su intensidad por cuanto es capaz de reconstruir el mundo en términos prácticos. Un mundo, por lo demás, absorbente y de vida muy intensa, en el cual todos los fieles no sólo se someten a la vigencia de la ley cristiana sino que participan

activamente en el drama de la Salvación concebido como una empresa de conquista.

Esta exageración es lo interesante. Hay una diferencia muy radical entre lo que es la propuesta protestante, calvinista, de adaptación de la fe cristiana a la modernidad capitalista —la propuesta de la eliminación del cuerpo colectivo de la comunidad terrenal en su forma de presencia política como Iglesia, en beneficio de una relación absolutamente directa entre el alma del individuo y Dios—, propuesta que tanto éxito va a tener en términos económicos y políticos, y esta otra propuesta, la de Ignacio de Loyola, de una subordinación de la modernidad a la vida eclesiástica. Una propuesta que no es sólo una defensa, un intento de volver a ganar el terreno que la Iglesia perdió con la Reforma, sino que pretende ser un proyecto más poderoso que el de ésta. Se trataría de darle la vuelta al cristianismo de manera tan radical, que lo hiciera rebasar con mucho los alcances de la Reforma llevada a cabo por los protestantes. Este "vamos a mover todo dentro de la Iglesia" culmina en un proyecto que contrapone al misticismo pasivo e inconsciente de los "predestinados", es decir, de los ricos calvinistas, el misticismo activo y consciente de la comunidad: esa especie de locura colectiva que le hace construir su mundo justamente allí donde se mezclan lo terrenal y lo celestial.

El fundamento de todas las formas sociales se encuentra en el sacrificio —plantea Horst Kurnitzky en sus libros, tanto en *La estructura libidinal del dinero* como en el que trata sobre Edipo y la cultura occidental— y aquí encontramos una tematización muy explícita del sacrificio como elemento central de la política cultural y de la religión política de los jesuitas. La idea del sacrificio como fundamento de toda forma social es una variación de la tesis spinoziana de que toda determinación es una negación; negación, es decir, sacrificio: un sacrificio de la satisfacción de determinadas pulsiones, fundamentalmente de orden sexual que es el que da la substancia a las formas sociales, la contradicción que les vitaliza. Es el conflicto constante, la necesidad de ir más allá, de recomponer aquello que el sacrificio descompone, o descomponer lo que el sacrificio compone. Todas éstas son consideraciones que podrían orientarnos a la comprensión del fenómeno que intentamos tematizar, el del sacrificio como instrumento de un misticismo popular.

HORST KURNITZKY. Comparemos a estos dos "hermanos" de la misma religión: la versión protestante y la de los jesuitas. En ambos encontramos momentos de abstracción y momentos de concreción. Del lado de los jesuitas hay una forma de concreción con un sentido en dirección al consumo, distinta de la de los protestantes, que tiene un marcado sentido en dirección a la producción.

Para entender este proceso como historiador, siempre hay que buscar los antecedentes, buscar de dónde salen las nuevas formas. Encontrar, por ejemplo, el proceso de liberación de conflictos, los movimientos pre-protestantes, por ejemplo, los cátaros y albigenses. O bien como en la reconquista, que comienza con los cruzados. El problema del sacrificio se ve claramente en el caso de Jesucristo: una persona que se sacrifica por todos los demás y donde lo principal está en que su sacrificio pretende ser el último, el que vuelve innecesario que haya sacrificios posteriores. Esta estructura, sin embargo, se amplifica: el sacrificio se generaliza y se llega más bien a la idea de un sacrificio global, tanto en la abstracción consumista de los jesuitas como en la abstracción productivista de los protestantes.

Es necesario insistir en dos puntos: se debe buscar una explicación de la situación social —aclararla, encontrar sus antecedentes (en Italia)— y, por otro lado, observar cómo corren paralelos el camino protestante y el camino de los jesuitas, de qué manera buscan sus soluciones o salidas a la modernidad, a partir del Renacimiento. También en el problema del mercado y las ciudades. En el Mediterráneo,

por ejemplo, había en esa época muchas ciudades muy liberales, con formas desarrolladas de comercio, que se habían dado una organización social que no era tan estricta, pese a tener también ese elemento de abstracción. Tomando en cuenta la historia del arte, los artistas que trabajaban para estas ciudades llegaron a poner esas abstracciones en imágenes, aunque éstas hayan sido ficticias, ajenas a la vida real. Fueron los que caminaban con el progreso, como los protestantes, los que querían ir adelante, quienes vieron en esas formas sociales relativamente liberadas algo que debía ser destruido. Pero no sólo ellos, también los jesuitas tienen un fuerte componente "fundamentalista", por llamarlo así; se inventan una estructura nueva, pero aún más rígida que la anterior y con un elemento de autosacrificio como praxis generalizada. Los jesuitas avanzan también con el desarrollo de lo nuevo, pero ese desarrollo destruye o "mata" diversas formas de satisfacción. En Europa encontramos muchos casos de ciudades que desarrollaron una mayor liberalidad en los primeros siglos de su existencia (a diferencia de América Latina, en donde parece que esto no sucede). En Europa se van destruyendo poco a poco muchos elementos propios de una vida cotidiana más satisfactoria, en provecho de una rigidez necesaria para el nuevo proyecto de vida. Se trata de "ir más adelante", como siempre sucede con los proyectos fundamentalistas: siempre hay en ellos ese elemento que consiste en estar volcados hacia adelante.

También podemos hacer un paralelismo entre los protestantes y los jesuitas a partir de la relación con la naturaleza; es una relación en la que se muestra la nueva forma del sacrificio. Lo mismo sucede con la forma de ocupación del espacio. La oposición hombre-naturaleza se expresa en la historia de muchas maneras; por ejemplo, como formas culturales, como arquitectura, como arte. Con la fe en el sacrificio estas formas pierden su función. La gente que practica el autosacrificio tiene su ideal en los *pop-stars* actuales. Un *pop-star* es la figura adecuada del autosacrificio en la actualidad pues tiene todos los elementos de un santo —o de una santa, si se quiere. No hay ninguna posibilidad de acceder al "mundo celeste" de la fama y la abundancia sin el sacrificio de la propia vida. Esto es igualmente válido para todo el que quiere "triunfar" en el capitalismo. El camino es el autosacrificio y ello se muestra incluso en la destrucción de lo festivo; en la fiesta de Navidad, la anti-fiesta por excelencia, la exageración del consumo sacrifica toda posibilidad de disfrute real.

Tenemos así, por un lado, el problema de los antecedentes, de las sociedades de donde salieron esas formas de rigidez jesuitas y protestantes; por el otro lado, el cómo se presenta esto en la sociedad y en su relación con la naturaleza. Por ejemplo, en el barroco: de qué manera la representación barroca domina y encierra la naturaleza en su cuadro; por otro lado, entre los protestantes, cómo trabajan la naturaleza, de qué manera hacen de ella una simple materia prima (para alcanzar el famoso "milagro" que ocurre hoy en día en todos los comerciales). La aproximación histórica debe completarse con la consideración del modo en que se da la relación con la naturaleza, tanto en el caso de los protestantes como en el de los jesuitas.

CARLOS AGUIRRE. Una idea fundamental que debemos remarcar es la de relativizar la antítesis entre la Reforma y la Contrarreforma como si fueran dos mundos opuestos, que no tuvieran nada que ver entre sí, que fueran dos polos totalmente contrapuestos. Más bien hay que preguntarse hasta qué punto la Contrarreforma no es más que la respuesta en versión mediterránea a las exigencias que la Reforma plantea. Diríamos que si bien la Reforma pierde o es derrotada en la zona mediterránea, en cambio la exigencia profunda que ella está planteando —esta necesidad de que el individuo se apropie como tarea personal-individual del asunto religioso— a fin de cuentas es recogida de una u

otra manera por la Compañía de Jesús. Esto es muy interesante, pues parece que a fin de cuentas lo que se está expresando es una necesidad epocal, es decir la exigencia de un giro religioso general, proveniente de un cambio en las condiciones de vigencia de la propia religión. Un cambio en dos sentidos: en primer lugar, el del proceso de emergencia de la sociedad moderna (que se empieza a anunciar desde el momento de las Cruzadas) donde comienza a despuntar el elemento de la individualidad —y a dejar de ser predominante el elemento comunitario, como en la antigua sociedad. Si es necesario que el individuo se apropie de la religión como su asunto personal es, a fin de cuentas, porque efectivamente el individuo está siendo gestado en el proceso mismo de la modernidad. O sea, la individualidad es obra de la modernidad y eso hace que la relación del individuo con las concepciones religiosas tenga que ser distinta: lo que en el caso del protestante se expresaría bajo el mecanismo de la supresión de las mediaciones, la supresión de las instituciones mediadoras, de la Iglesia, etcétera.

En el caso de la Contrarreforma encontramos una actitud esencialmente ofensiva. Porque la idea religiosa o la concepción religiosa sirvió como elemento de cohesión interna de la cristiandad medieval, en actitud defensiva frente al Islam, frente a las invasiones vikingas, frente a la presión de los pueblos de las estepas asiáticas. Era un elemento de cohesión de la cristiandad europea occidental, que la defendía, que le daba cierta unidad, frente a un mundo circundante esencialmente hostil. Esto es lo que cambia con las Cruzadas, cuando se conforma lo que sería propiamente la economía-mundo europea y esta Europa pequeña empieza a tener la fuerza para empezar su intento de expandirse, primero hacia la recuperación del Mediterráneo, hacia la delimitación de la zona norte y después, poco a poco, hacia todos los mares y hacia el planeta en su conjunto. Habría aquí un cambio profundo de

una postura defensiva hacia una postura ofensiva, conquistadora. Y esto tal vez estaría siendo expresado también en esta escisión entre la Reforma (defensiva) de un lado y la Contrarreforma (ofensiva) del otro. Es comprensible que un giro importante sufra la idea religiosa, si tiene lugar este viraje de la economía-mundo europea, de una posición esencialmente defensiva a una esencialmente ofensiva.

Pienso que por este camino, vinculándolos con el advenimiento de la modernidad, se podrían analizar muchos más elementos de la concepción religiosa.

HORST KURNITZKY. Podríamos también enfocar el problema desde la perspectiva de una historia bélica. Pero una historia bélica en el sentido más amplio, como una situación de hostilidad entre los sexos y como una situación de hostilidad de una sociedad hacia los otros y también de un sector suyo hacia otro al interior de la misma sociedad. Puede decirse, por ello, que el hecho de la conquista lo encontramos también, aunque no aparezca a primera vista, en el mundo protestante; se trata de una autoconquista, de una conquista dentro de la sociedad, en la que la parte nueva de ésta somete a la más tradicional. Como ilustración de esto tenemos el ejemplo de Francia en el siglo XVIII, donde, en las primeras fábricas, había pena de muerte para los trabajadores que no iban a la fábrica al día siguiente de una fecha festiva, es decir, el ejemplo de una forma de represión que está a primera vista fuera de la economía, dirigida a internalizar en el hombre europeo ese productivismo que lo caracteriza hoy en día y que no es un rasgo natural sino el resultado de un proceso que duró muchos siglos. Se trataba de una situación bélica dentro de una misma sociedad; de una empresa de conquista sobre sus propias fuerzas de trabajo. Se perseguía la internalización de los "valores" protestantes en un proceso igualmente bárbaro que el de las otras empresas de conquista; un

proceso que se llevó a cabo durante los siglos XVII, XVIII y XIX, y durante el cual —recordemos la brutalidad que alcanzó en Inglaterra— se ha matado a tanta o más gente que en las colonias.

Esta constante bélica de la vida social es un elemento más que corresponde a esta idea de una relación fundamentalmente conflictiva del hombre con la naturaleza. Es muy interesante tenerla en cuenta para comprender también las situaciones históricas de paz; éstas sólo se entienden a cabalidad a partir de la comprensión de la estructura bélica. La idea predominante entre los historiadores dice que las situaciones bélicas implican una interrupción de la política; pero en realidad no ocurre así. En realidad no hay ninguna situación histórica que no sea una situación bélica, aunque, por supuesto, las formas en que ella se presenta cambian según las circunstancias.

Ahora bien, sobre el sentido bélico de la ocupación del espacio, encontramos que éste obedece a distintos fines. En el caso de la política económica de corte católico no encontramos la guía de una economía política o de acumulación de capital y vemos que se orienta hacia finalidades de consumo. En cambio la economía protestante se orienta más hacia la producción. Su ortodoxia cristiana es, en este sentido, mayor, pues ha mantenido la idea de un paraíso futuro al cual se llega mediante el autosacrificio. Una idea que domina hasta hoy. Esta orientación hacia la producción es la que genera las formas de opresión moderna (con sus policías secretas, KGB, CIA, etcétera); formas de opresión que sirven para otra cosa que la mera pacificación —recordemos que "pacificación" es siempre una palabra bélica—: para mantener disciplinada a la fuerza de trabajo. En la "vía jesuita" no hacen falta este tipo de formas de opresión exacerbadas, pues sólo se necesita mantener un orden social para normar el consumo.

BOLÍVAR ECHEVERRÍA. Más que ser un puente hacia el tipo de modernidad dominante la "modernidad jesuita" —por llamarla así— es por el contrario un callejón sin salida; no conduce sino incluso estorba y obstaculiza el camino hacia una posible conexión —de América Latina, por ejemplo— con la modernidad dominante: capitalista, de corte calvinista, anglosajón, liberal, etcétera.

Los jesuitas tenían todo un proyecto de sociedad que pusieron a prueba en las Reducciones del Paraguay, por ejemplo. Tenían una idea clara de cómo debe organizarse la producción y su relación con el consumo; en un sorprendente avance de lo que inspiró la famosa NEP bolchevique de este siglo, estaban convencidos de la necesidad del mercado y al mismo tiempo de la necesidad de "domar" a ese mercado. Su idea era: no se puede dejar que el mercado camine por sí solo, es decir, que los capitalistas hagan de las suyas en el mercado. Los jesuitas, en este sentido, sí tienen una "economía política", pero es una "economía política" de bases débiles, no "científicas", en comparación con la economía política inglesa, la criticada por Marx. Ellos veían, de entrada, que las leyes libres del mercado llevan necesariamente al monopolio y creyeron entonces que lo importante era combatir el monopolio mediante la presencia del Estado o, mejor dicho, de una entidad entre estatal y religiosa. Es entonces una utopía muy peculiar la que ellos intentan implantar; la de una producción para el mercado, pero para un mercado "domesticado", para un mercado dominado por un proyecto distributivo político-religioso. Este proyecto, que es moderno sin duda, pero que no es moderno-capitalista, es el que ellos intentaron implantar durante cien años y con el que fracasaron. Un proyecto de recomposición de la cultura política a través de una acción de política cultural.

Lo que intentaron introducir los jesuitas en la gestión de política económica es una noción ajena a la economía política, la noción de justicia. No podemos descansar confiada-

mente —planteaban— en una "mano invisible" que por sí misma lleva a una justicia dudosa. Ellos creían que la justicia es algo que debe producirse; que la justicia es el resultado de una empresa humana —una empresa político-religiosa— y que, por ende, es necesario intervenir en las leyes del mercado, ponerle a éste sus trabas, sus limitaciones.

Esta exigencia de una presencia del Estado —de una entidad que esté por encima del mercado— en la vida económica es una exigencia sumamente fuerte de la cultura política en América Latina, tan fuerte, que ha provocado el fracaso de todos los intentos de liberalización que se han planteado a lo largo de la historia. Siempre la cultura política ha exigido que esté presente una instancia superior, capaz de poner coto a una tendencia, tenida por natural, al surgimiento de cacicazgos económicos y políticos. La noción de que el liberalismo lleva por sí mismo al monopolio es una noción clave, básica, fundamental, de la cultura política de América Latina. Por eso existe en ella la necesidad de una entidad racional, sea cual sea, que —aunque sea desde arriba— vea, prevea y administre, en suma, organice el funcionamiento de estas leyes ciegas del mercado.

Esta noción fundamental de la cultura política es la que nos heredaron los jesuitas, después de que su proyecto cultural, económico y político —que acompañó el lento surgimiento de un orbe económico o una "economía mundo" entre el siglo XVII y el siglo XVIII en América Latina— fue extirpado por el despotismo ilustrado y por la conversión del imperio español en un sistema propiamente colonial. Un proyecto que nos dejó encauzados en una modernidad que no tiene salida en términos capitalistas; en una vía que requiere de una racionalidad concreta capaz de trascender las leyes abstractas del mercado, y en la que, por lo tanto, han tenido que fracasar los intentos del liberalismo ilustrado de llevar a cabo una economía mercantil "sin adjetivos", es decir, liberal y capitalista.

Esta necesidad de una racionalidad objetiva reaparece siempre, y lo hace, por lo general, bajo las formas más espurias; por ejemplo bajo la forma del caciquismo político. El cacique, curiosamente, es el esbozo monstruoso, en escala miserable, de la demanda de una racionalidad. Curiosamente, paradójicamente, este ente tan irracional en la historia de América Latina, el que ha constituido el fundamento de todos los despotismos y de toda la miseria política de América Latina, se da o se genera espontáneamente por el hecho de que hay una exigencia espontánea de civilización, de legalidad, de superación política de la guerra de todos contra todos, de la injusticia y la barbarie cotidianas dentro de la sociedad civil. Un fenómeno que se parece mucho —pariente, al fin— a los que se generan en el sur de Italia. Se trata, en resumen, de la necesidad de reconocer la vigencia, por encima de las leyes del mercado, de un principio ordenador visible, de una racionalidad con la cual se pueda dialogar de tú a tú, aunque sea en términos de violencia. Es así como el discurso del revólver y de la dádiva, que es el discurso del cacique, es de todas maneras percibido como el vehículo de una racionalidad capaz de iluminar la ceguera absoluta de las leyes del mercado.

MARÍA ALBA PASTOR. La estructura caciquil es muy interesante, pues por un lado implica una descentralización del poder en los caciques, pero a la vez, por otro lado, una centralización férrea de ciertas funciones. El vocablo "cacique" es de origen caribeño y se usaba para nombrar a los pequeños reyes, que eran a la vez padres, protectores, jefes y ordenadores de la comunidad. Lo racional, lo justo de la "legalidad" caciquil sólo tenía validez dentro de los límites locales de la pequeña colectividad. Son los aztecas los que intentan imponer cartabones "universales", respetados sólo a medias por los pueblos sometidos, dentro de una dominación que en realidad es muy frágil.

Bolívar Echeverría. Fracasada, la "modernidad jesuita" (llamémosle así) de América Latina ha dejado una cultura política que no ha podido ser superada; el capitalismo ha sido aquí demasiado débil como para imponer su propia modernidad. Y estas dos culturas políticas modernas, la jesuita y la calvinista, son como aceite y agua. De ahí que los esfuerzos desesperados de nuestros políticos ilustrados y positivistas, durante todo el siglo XIX y todo el siglo XX, por importar aunque fuera los emblemas de la otra política, la del capitalismo exitoso, no hayan podido echar raíces. Esfuerzos que, repetidos ahora, a la luz que muestra también la modernidad capitalista como un callejón sin salida, resultan, por decir lo menos, ingenuos.

Horst Kurnitzky. Lo que me parece verdaderamente importante es la lectura de la historia desde el punto de vista del fracaso. El fracaso de un proyecto no lo descalifica por irrealista; es más, lo mantiene como perspectiva crítica sobre la realidad. En el fracaso de un concepto de modernidad hay que analizar el fracaso de la propia modernidad, ver cómo ella misma sale perdiendo en ese proceso. La historia es tal vez más rica, más aleccionadora desde la perspectiva de los fracasos.

Cuarta conversación

Esta reunión se llevó a cabo el día 10 de diciembre de 1991, y su temática giró en torno al modo como se establece la relación hombre-naturaleza en la modernidad barroca y cómo ella se expresa en la relación entre lo rural y lo urbano. Durante la sesión se hicieron observaciones acerca de la arquitectura barroca y sus implicaciones en la relación entre lo público y lo privado.

Bolívar Echeverría. Tal vez la estructura inicial más esencial en todo código cultural es aquella que define el mundo de lo humano respecto del mundo de lo no-humano y, más en general, el cosmos respecto del caos. A partir o sobre la base de esta primera delimitación diferencial (que implica a su vez la distinción entre lo humano, lo animal, lo vegetal, etcétera) se levanta todo el complejo sistema del discurso mítico de una sociedad. Esta definición, que es siempre la definición de un conflicto, se plantea en términos de la época moderna como el conflicto o el enfrentamiento entre el Hombre (o ser humano) y la Naturaleza.

El concepto de *fysis* de los griegos se ha modificado y convertido en el concepto de *natura*. En él encontramos una definición muy enfática, que da continuidad a la tradición judeo-cristiana en la época moderna, de lo otro ya concebido bajo la forma —como dice Heidegger— de "reservorio", "patrimonio" o conjunto de recursos destinados al provecho de lo humano. De una manera u otra, la naturaleza estaría allí para que el hombre se afirme como "amo

y señor" de ella. Esta afirmación bíblica —que retoma Descartes— es tal vez la afirmación más contundente y clara de la relación moderna del hombre con la naturaleza. Si la naturaleza está allí, lo está para el hombre: ésta sería la pretensión del humanismo ontológico moderno. Lo fundamental, el principio de toda realidad sería lo humano; lo otro, ya convertido en naturaleza, sería aquello que emana de la esencia de lo humano.

Ahora bien, ¿cómo se distingue o cuáles son las variantes o las principales maneras concretas de vivir la experiencia de esta peculiar forma moderna de la relación entre el hombre y la naturaleza? Esto es lo que nos interesa abordar para ver cuál es la noción propiamente barroca de la relación y el conflicto con la naturaleza o con lo otro. Hay que tener bien en cuenta que la dualidad Hombre-Naturaleza parte de reconocer que deja fuera de ella algo así como un residuo, una especie de "ruido", que no intenta integrar en el cosmos. Algo a lo que, por haber quedado fuera, sólo se puede tener acceso mediante la magia: técnicas superadas y relegadas (que emplean funciones secundarias del espíritu, como la fe, la superstición, etcétera), técnicas que el proyecto iluminista de la modernidad podrá por fin dejar de lado en el siglo XVIII. Todo lo no-humano o sobrenatural, que no pueda ser concebido como naturaleza, es en verdad una *quantité négligeable.*

Esta especie de "imperialismo humanista", que es propio de la Edad Moderna, es el que se muestra de diferentes maneras, siendo una de ellas justamente la que se encuentra en la actitud barroca. Tal vez una buena manera de aproximarse a ella sea la de observarla en referencia con algo que ofrece un modelo casi tangible de la relación entre lo humano y lo natural. Me refiero a la distinción entre lo urbano y lo rural. En esta distinción se plasma de la manera más visible la línea divisoria entre lo que sería lo propiamente hu-

mano, es decir, la ciudad (lo urbano, en términos más generales) y lo propiamente natural, es decir, el campo.

Ya en la modernidad renacentista se ubica la naturaleza como pura exterioridad; lo urbano se encuentra como "nadando" en el mar de esta naturaleza no dominada o silvestre. Lo urbano, como una totalidad que se desdobla, por un lado, en lo urbano-citadino o ciudad propiamente dicha, con su trazado de calles en cuadrícula, y, por otra, en lo urbano-campestre, quinta, villa o casa de campo. La vida rural o campirana, la que se desenvuelve en los márgenes de la naturaleza dominada, se conecta con la vida en la anti-naturaleza, en la ciudad y en la casa citadina, mediante un puente: el camino y el tiempo de un corto viaje.

Esto tiene especial importancia en el caso de América Latina, ya que aquí no hay una experiencia histórica determinante en torno de las ciudades libres, gestadas —como en el medioevo europeo— de manera espontánea y "desordenada". Casi todas las principales ciudades en América Latina son ciudades perfectamente planeadas, fruto de una voluntad urbanística, racional, previsora. Todas ellas presentan, venga o no al caso, la cuadrícula de la traza renacentista, con su división de los distintos espacios citadinos: sus centros de prestigio y habitación, de producción, sus parques y plazas de mercado, sus conventos, iglesias, etcétera, todo perfectamente distribuido. Hasta cierto punto, en América Latina se da una especie de comienzo desde cero, porque las entidades urbanas prehispánicas fueron todas aniquiladas o porque simplemente nunca se entendió el sentido que tenía lo urbanístico en el código prehispánico. (Qué era una ciudad como México-Tenochtitlan, como el Cuzco, cuáles eran propiamente sus funciones urbanas, es algo que se les pasó totalmente en la niebla a los españoles.) Hay que tener en cuenta este hecho muy raro en la historia, de que el principio de distinción entre lo rural y lo urbano sea un principio total-

mente puesto desde arriba: es el conquistador español el que pone la traza, el que, sobre el terreno, se convierte en el primer urbanista, el que decide la repartición del espacio y dice dónde debe ir cada cosa.

HORST KURNITZKY. La distinción entre ciudad y naturaleza depende también del punto de vista. Para un citadino, por ejemplo, una vaca es naturaleza mientras que para un campesino es un producto, otro elemento de su alrededor, de su ambiente.

Pero, volviendo sobre el tema de la estructura de la ciudad: en la antigüedad así como en América y en el oriente medio, las ciudades se han desarrollado siempre alrededor de los lugares de culto, de los espacios ceremoniales de la fiesta y el sacrificio igualmente en Tenochtitlan que en los antiguos griegos o en el oriente medio, siempre era un lugar de culto, un lugar de sacrificio, de fiestas. Esto por una parte; por otra, las ciudades se han desarrollado también siempre en lugares que viven del contacto comercial de muchos tipos de gente que venían a esos lugares de culto viajando desde lejos. Esto lo podemos apreciar aún hoy en día en los lugares del culto mariano, que son centros de peregrinaje y en donde, alrededor, se despliega alguna forma de comercio, de mercado.

Existe un recinto, un templo, por ejemplo, para el sacrificio; en torno a esta actividad se forma un grupo de "empleados" que viven de ella y la mantienen, que habitan en las cercanías de este lugar y que son el primer antecedente de los habitantes de una ciudad. La ciudad se desarrolla después, cuando la estructura económica cambia, cuando el culto adopta formas más abiertamente económicas; esto ocurre tanto en Grecia y el cercano oriente como en Mesoamérica. Se genera una clase de comerciantes, se introduce un nuevo elemento, el elemento del intercambio.

Por otro lado, la ciudad de tipo reticular (como Barcelona y muchas otras, remontándonos inclusive hasta la antigua Grecia) obedece a una estrategia abierta de dominación de la naturaleza. Se trata de "echar" una red sobre la naturaleza con el objeto de atraparla, y de tomar posesión de ese lugar. Kant plantea que para tomar en propiedad un terreno sólo se requiere delimitarlo; la agrimensura sería así la condición primera del dominio sobre un terreno. La traza reticular de las calles es la forma primitiva de ese sistema.

Tenemos así dos formas de ciudad: una es la que se va desarrollando alrededor de la iglesia, como en las ciudades medievales (en esta estructura medieval, el centro anterior fue siempre un cementerio). La gente que está en la ciudad no toda habita allí; muchos vienen de lejos para participar en las ceremonias de culto e intercambio. La otra forma es la de tipo colonial; posee una estructura diferente, que responde puramente a la necesidad de dominar.

La forma de las plazas barrocas contiene en sí la idea del teatro, del festejar-escenificar los distintos elementos de la relación sociedad-naturaleza mediante el juego de presencias de las fachadas que dan hacia ella. La fachada tiene un sentido y una funcionalidad autónoma, diferente de la del interior, de lo que hay detrás de ellas. Las fachadas tienen la función pública de escenificar la relación con la naturaleza.

Veamos ahora la consistencia del sacrificio: en todos los cultos la gente siempre sacrifica lo mejor (nunca la basura puede ser una ofrenda). En el caso de los sacrificios humanos, quienes van a ser sacrificados son pintados y adornados con esmero y reciben una comida especial. Hay una novela de Cocteau, por ejemplo, en la que el príncipe del carnaval en Basilea lo es sólo por cinco días, antes de que lo maten, pero que goza durante esos cinco días de todos los derechos de un verdadero príncipe. (No hay que olvidar, lo recuerdo de pasada, que el sacrificio de la natura-

leza se representa comúnmente mediante una figura femenina, la Coyolxauhqui, por ejemplo. En el antiguo Egipto y en el cercano oriente se sacrificaron inicialmente mujeres, sólo más tarde se las sustituyó por perros y otros animales.) La consistencia de la vida citadina se basa finalmente en la resistencia a la atracción de la naturaleza, representada así por la víctima femenina arcaica y puesta a la vista en la definición del campo como contraparte de la ciudad. En las representaciones barrocas, las figuras emergen de la propia naturaleza —de cerros o piedras sin elaborar, por ejemplo. En Italia, los edificios de la época barroca muestran en su base piedras muy rústicas, muy poco trabajadas. Aquí aparece otro concepto de la relación con la naturaleza; es traída a la vida en sociedad, pero en calidad de naturaleza no dominada. Es decir, en estas representaciones se cuestiona la necesidad del sacrificio (de matar para dominar), se demanda otro concepto de naturaleza.

Inclusive en ciudades de traza reticular ha ocurrido que el centro del culto, pese a haber sido colocado a un lado de la cuadrícula, ha llegado a dominar la estructura de la ciudad. La práctica del culto la ha deformado, la ha restructurado.

La relación con la naturaleza en una ciudad se articula a través del culto. Esto es importante pues es lo que le da el carácter de ciudad; puede haber una masa de gente en un lugar —pueden incluso ser millones— pero si no se organizan alrededor de un culto sus relaciones recíprocas no logran lo característico de una ciudad, su constitución como lo otro respecto de la naturaleza. Ésta es la razón de las discusiones del siglo pasado en Europa sobre si entre los chinos había ciudades propiamente o simples "aglomeraciones" de mucha gente, puesto que no había centros de culto ni elementos de mercado ni todo lo que la define en Occidente.

La relación ciudad-naturaleza típica de Occidente se modifica pero no desaparece en la utopía moderna de la Gran ciudad. Esta es una ciudad iluminada, donde el día o el tiempo de la vida dura veinticuatro horas. En ella se borra el concepto antiguo que identifica el día con la vida y la noche con la muerte, al desaparecer la diferencia entre el día y la noche. (En el cine expresionista de los años veinte se juega mucho con estos elementos de la ciudad iluminada; se explora cómo funcionan las luces y las sombras en una ciudad.) En la ciudad iluminada se vive la utopía de que la gente está en capacidad de decidir por sí misma cuándo es su noche y cuándo es su día, con toda libertad, sin verse limitada por la naturaleza, con su distinción implacable entre el día y la noche, distinción de la que partía todo el diseño de los calendarios. En el antiguo Egipto, por ejemplo, se medían los días como doce horas de día más doce horas de noche, y para dar cuenta de las variaciones de su duración a lo largo del año, se modificaba la duración de las horas; cuando la noche es más corta, se hacían más cortas sus horas (para seguir siendo doce) y más largas las horas del día. Hasta en el Medioevo encontramos procedimientos de este tipo. En esta estructuración naturalista del tiempo se manifiesta la ambivalencia del dominio del hombre sobre la naturaleza y del dominio de ésta sobre el hombre. En la constitución de la ciudad se encuentra siempre este momento utópico: liberarse de la naturaleza que "mata" a la gente, que limita las posibilidades de la vida y de movimiento.

Pero la ciudad es también el lugar de la otra utopía, la de la libertad social. En Europa se decía en siglos anteriores que "la era de la ciudad trajo consigo la libertad", ya que en el campo la gente estaba atada a relaciones feudales. La idea de la ciudad como lugar de la libertad proviene de la secularización de la misma como lugar de culto que es también lugar del intercambio, de la relación libre

entre todo tipo de gente (de cualquier raza, de cualquier lugar de procedencia). La utopía de la ciudad la vamos a encontrar incluso en ciudades donde, de hecho, no había tales libertades, como en el Medioevo o el Renacimiento. Pero lo importante es que el concepto mismo de ciudad implica este momento utópico de las dos libertades.

La ciudad barroca se constituye en el lugar de la vida concebida como *theatrum mundi*. Presenta y representa la relación y el conflicto de lo humano con lo natural bajo la forma de relaciones y conflictos entre la gente misma, en la plaza pública improvisada como un gran teatro. Con la introducción del culto y del mercado como elementos de la plaza teatralizada, la estructura de lo citadino sufre un cambio: los momentos utópicos de la ciudad son incorporados en este juego.

CARLOS AGUIRRE. La ciudad es siempre concebida antes del siglo XVI como una simple concentración de propietarios rurales, es un poco —como dice Marx— esa urbanización de lo rural, el punto en el cual conviven o coexisten concentradas gentes cuya actividad fundamental sigue siendo una actividad que se despliega en el campo, una actividad esencialmente agrícola. Por excepción hay, evidentemente, los funcionarios, comerciantes, etcétera. La ciudad misma, en su concepto global, es algo como una "punta de *iceberg*" de un campo que sigue siendo predominante. La concepción inversa, que tiene a la ciudad como la obra humana por excelencia, como el medio social por excelencia frente al medio natural —que empieza a ser efectivamente dominado por los hombres—, esta concepción es muy moderna.

HORST KURNITZKY. La presencia de un comportamiento disciplinado, de un "autodominio" del hombre en el seno de la tribu es ya la contraparte del "dominio" sobre la naturaleza exterior; en la correlación de estos dos dominios

parece no haber un progreso en la historia. El concepto mismo de lo humano varía según las épocas, etcétera, pero en todas, sean estas tribus "primitivas" o naciones modernas, el concepto de lo humano se confunde con el de su propio nombre. La relación hombre-naturaleza tiene que analizarse en cada situación específica; no podemos hablar de un desarrollo lineal de las formas primitivas a las formas más desarrolladas. Hace dos mil años, por ejemplo, el tráfico en el Mediterráneo estaba mucho más desarrollado que hace mil años. Hay formas técnicas altamente elaboradas que entran en desuso después de una determinada época, que son destruidas y olvidadas en procesos regresivos; por ejemplo, en la Roma antigua eran conocidos los ascensores, había edificios de hasta siete pisos que tenían ascensores con vapor. En el Medioevo, la gente ignoraba esta técnica, la había perdido totalmente. En la historia se van perdiendo muchas formas a la vez que otras son conservadas y desarrolladas; pero lo que no hay es un desarrollo lineal y progresivo. Éste fue un planteamiento ideológico del siglo pasado.

Es útil para el análisis de las formaciones sociales en la historia hacer comparaciones a partir de elementos que son comunes a las diferentes formaciones, de ciertas "constantes" (que no son tales más que en un sentido muy abstracto). La relación con la naturaleza —aunque esta naturaleza sea distinta en cada caso—, por ejemplo, o la presencia de sacrificios o el conflicto entre los sexos: no hay ninguna forma social que no conozca todo esto. A partir de esto tenemos la posibilidad de hacer comparaciones, algo que es necesario para hablar de la historia. Comparaciones dirigidas a subrayar la peculiaridad de cada formación social, y no a demostrar la presencia de un desarrollo lineal de los seres humanos.

BOLÍVAR ECHEVERRÍA. Tocamos un punto bien sugerente en lo que respecta a la investigación de las relaciones entre lo rural y lo urbano, particularmente en la forma que ellas adoptan en el urbanismo, la arquitectura y la decoración barrocos. Horst Kurnitzky nos dice, en contra de la idea corriente de que lo arquitectónico en el barroco es puramente ostentativo, que la arquitectura barroca está diseñada para que en ella tenga lugar el *theatrum mundi*, es decir, para la escenificación compleja de una forma peculiar de plantear y resolver el conflicto hombre-naturaleza.

Es sabido que la sociedad se construye sacrificando la naturaleza "de afuera", la naturaleza que está en el territorio —eligiendo ciertas plantas y eliminando otras, por ejemplo, fomentando la cría de ciertos animales y exterminando otras especies, inventándose animales y plantas *ad hoc*, etcétera—; pero se construye también sacrificando la naturaleza "de adentro", la de su propio cuerpo —el cuerpo comunitario y el cuerpo individual—, que es sometido a una disciplina estricta en la cual ciertas funciones y ciertas pulsiones son desarrolladas, ciertas otras son permutadas y ciertas otras reprimidas o incluso "cauterizadas". Y es sabido también que es en cada caso la economía concreta de estos sacrificios la que da identidad a una sociedad y a una época. ¿Cuál es esta economía en la época barroca y de qué manera se muestra en su arquitectura?

Pienso que en el urbanismo y la arquitectura barrocos uno puede percibir la misma peculiaridad que en la constitución del individuo barroco. Ese mismo moverse en los límites, esa misma vacilación en el borde, entre la persona y el yo, esa confusión permanente entre el ser quien expresa y el ser la expresión, entre el ser quien pone o constituye y el ser puesto o constituido va a caracterizar también a la plasticidad barroca. ¿Es la persona, es decir, el resultado de la reverberación de los otros en el mundo público, lo que me constituye a mí, o soy yo esta esencia

individual ya constituida, lo que se manifiesta bajo una cierta apariencia ante el mundo? ¿Quién soy yo, en definitiva: soy la máscara o soy el rostro? Esta duda pendiente, este no saber cómo se es verdaderamente: si uno es puesto por un afuera o uno es el que pone el afuera, se percibe también en la construcción del espacio planteada por la arquitectura barroca.

Se puede decir, en efecto, que en la arquitectura barroca la organización del espacio está planteada de afuera hacia dentro; lo importante, parece implicar, es la persona, es decir, la fachada de la casa. Pero esta fachada no es puramente ornamental o de ostentación, sin relación con lo que recubre, sino que, por el contrario, está determinando lo que hay detrás de ella. Y lo que principalmente está detrás de la fachada de la casa barroca es el recinto de la fiesta: lo primero que muestran/esconden las fachadas barrocas es el lugar de la ceremonia en la que lo privado hace que le invada lo público. La sala de recepciones, aquel lugar que tal vez no llega a abrirse más de dos o tres veces al año, domina sin embargo sobre toda la estructura de la casa. Es el recinto de la fiesta, es decir, el lugar donde luce la persona, el sitio donde lo público acepta constituir a lo privado: el recinto en que efectivamente la persona es lo dominante. Pero la casa barroca tiene un interior no menos importante. Si se avanza hacia atrás, poco a poco, se llega primero a lo que podríamos llamar los recintos del estar cotidiano, del consumo, el disfrute y la restauración, después a los lugares de la producción, el almacenamiento y los desechos —cocina, lavandería, basurero— y al final la huerta y las habitaciones de la servidumbre. Parte importante, esta última, tan importante estructuralmente como la parte del frente, porque es la que se abre hacia la naturaleza —la de los "naturales" o la del campo—, sea directamente o a través de una cierta conexión con la quinta o la finca, con el espacio rural.

Lo interesante es esta estratificación horizontal del espacio. Está el centro de la vida social, el espacio del culto, el centro político, la plaza del mercado, el lugar de la vida pública; hacia allá mira la fachada de la casa privada y desde allá es mirada. La fachada de la casa es como la "persona": se configura en esa reverberación de las miradas. Está, en el lado opuesto, la periferia del espacio citadino, el lugar por donde lo otro, convertido en naturaleza, penetra en la vida privada. Ésta es en verdad un conflicto vivo; la intimidad reproductiva se constituye en el sitio en que se interpenetran las dos gravitaciones, la del centro citadino que atrae hacia la necesidad del sacrificio, hacia el fundamento del orden, hacia lo político y la de la exterioridad rural, que atrae hacia la resistencia de la víctima, hacia el desorden del deseo, hacia lo natural.

Pero el esquema urbanístico y arquitectónico del barroco no puede entenderse sin la peculiar relación que él presupone entre el centro y la periferia, entre el orden y el caos. Ahora bien, lo peculiar de este esquema barroco del espacio urbano está en que se permite el lujo de separar los dos modos de relación de lo humano con lo no-humano: el que va, por el centro citadino, a través de los sacrificadores y el que va por los arrabales, a través de la víctima. El centro de la vida pública es, como dice Horst Kurnitzky, el recinto del culto, el sitio del sacrificio en torno al cual la vida de la comunidad se constituye en términos concretos, de vida cotidiana, como vida eclesiástica, como vida religiosa. El centro de culto es el que garantiza, mediante el pacto con la divinidad, implícito en el sacrificio, la relación "armónica" de la sociedad con lo otro o lo no-humano; de esta manera garantiza el acceso a eso otro en calidad de naturaleza, es decir, de medio de producción. Si, afuera, los agricultores, los ganaderos, mineros o cazadores tienen un producto natural asequible es porque, en el centro, la naturaleza como tal ha sido dominada. Pero la urbe barroca y la casa barroca

no se abren sólo hacia adelante, hacia el centro; se abren también hacia atrás, hacia la periferia natural, entendida ésta como naturaleza disfuncional, sea como cuerpo y territorio de los "naturales", o como pulsión indomable del cuerpo propio, singular o colectivo —pulsión cómplice de la acción desordenadora de los "naturales". En esta apertura hacia la resistencia de la naturaleza reside el lujo peculiar del espacio barroco.

HORST KURNITZKY. Otro elemento que entra en juego en la vida pública del barroco es el de la fascinación por el espejo. No es simplemente una fascinación por la duplicación. La fachada también es una pared; una pared que delimita un espacio interior, el de la plaza. Detrás de las distintas fachadas hay ciertos espacios interiores y todos ellos se abren a la interioridad de ese *theatrum mundi*. Por eso, en la época barroca, los escenarios teatrales eran siempre representaciones de las fachadas de una plaza. Sin embargo, posteriormente se perdió mucho de ese sentido humano de la plaza. Inclusive en América Latina hay otra estructura que está sustituyendo a la barroca. Solamente está la iglesia y frente a ella la plaza y nada más. Pero esta plaza ya no es una plaza pública, pues ésta necesita paredes de casas alrededor. O solamente está la iglesia y la plaza para la demostración del poder (con su astabandera, etcétera), algo que es ajeno a la idea barroca de la socialidad.

Quinta conversación

Esta reunión se llevó a cabo el día 11 de diciembre de 1991, en ausencia del profesor Bolívar Echeverría. Por tratarse de la última sesión, fue aprovechada para redondear el tratamiento de algunos de los temas tratados en las conversaciones anteriores. Se presenta una versión ligeramente resumida de las intervenciones.

CARLOS AGUIRRE. Retomando una tesis de Bolívar Echeverría podemos decir que con el advenimiento de la modernidad hay cuatro posibles formas de respuesta de los individuos ante este hecho: la realista, la romántica, la clásica y la barroca. La respuesta de tipo barroco o *ethos* barroco tendría su escenario privilegiado en América Latina. El barroco lo consideramos así no como un simple estilo artístico sino como toda una estrategia articulada de civilización, una estrategia de comportamiento que se impone, dentro de circunstancias económicas y sociales muy particulares, frente al hecho ineludible de la modernidad.

HORST KURNITZKY. Habíamos hablado del espacio arquitectónico barroco como el escenario del *theatrum mundi*: en él la arquitectura de las plazas, de las casas, representa el conflicto entre los sexos y el conflicto entre la sociedad y la naturaleza. Decíamos que este arte barroco responde y juega con estos conflictos.

En el barroco tenemos un cuadro del conflicto (y aquí hay que tener en cuenta que la tematización del conflicto

es un elemento que resalta en la modernidad) en el que se intenta, al mismo tiempo, encerrarlo dentro de ciertos límites y desatarlo al máximo dentro de ellos. Éste es el sentido del arte barroco como escenificación. La escenificación del conflicto, que no sólo va a aparecer en las artes plásticas, sino también en la literatura, en Shakespeare, por ejemplo.

RAQUEL SERUR. Creo que viene al caso recordar la pieza de Shakespeare, *As you like it*: allí el juego de ambivalencias con la identidad sexual de los personajes le sirve a Shakespeare para satirizar y así descongelar la solidez de la definición sexual de los espectadores. El juego barroco que se presenta en esta pieza es una verdadera trampa: consiste en acentuar primeramente la vigencia de la distribución de lo masculino y lo femenino en el hombre, por un lado, y en la mujer, por otro —dos figuras perfectamente congeladas: el hombre tiene tales características, la mujer tales otras— y en permutar y confundir después de tal manera las identidades de los distintos personajes, creando una tensión de ambivalencias y malentendidos, que, al final, es el propio espectador el que, al no saber por quién decidirse, al no saber quién le gustó más o a quién prefiere, si al personaje A como mujer o al mismo personaje A como hombre, ve ponerse en crisis su propia masculinidad o su propia feminidad.

En *As you like it* nos encontramos además, en el plano lingüístico, con un juego deliberado con la tensión propia de la ambivalencia: cada palabra está escogida para transmitir un sentido ambivalente y no unívoco. Todo el texto está construido de tal manera, que las palabras están implicando un conflicto en sí mismas.

Por lo demás, no deja de ser significativo el hecho de que precisamente este aspecto estructural de la obra haya sido ignorado por la crítica inglesa tradicional.

HORST KURNITZKY. Hay en esto un elemento importante que es la peculiaridad de la participación de la gente en el teatro barroco. En el teatro griego antiguo los espectadores estaban de alguna manera obligados por lo de culto que tenía el teatro a participar de la obra, a incorporarse en algo que no era todavía una representación. En el teatro barroco, en cambio, encontramos nuevamente esta participación, pero no como obligación, sino como elección de una experiencia de ambivalencia. En el *theatrum mundi* del barroco de algún modo el sacrificio está presente y es asumido por las personas.

En la modernidad capitalista existe la tendencia a ocultar el sacrificio a los hombres que están inmersos en él; simplemente es suprimido de la conciencia práctica de los hombres en su vida cotidiana. Tenemos el ejemplo de la publicidad; según lo que ella implica, el sacrificio simplemente no existe, inclusive toda pulsión se realiza, toda necesidad se satisface: se puede hacer todo, según ella, no hay límites. Existe una enorme diferencia con otro tipo de sociedad donde la gente participa y sí sabe y conoce sus límites y sus posibilidades. En la modernidad capitalista, la ilusión de que no hay límites es sumamente funcional con su estructura económica; al mantenerla, le resulta más facil movilizar a la fuerza de trabajo.

Ahora, respecto de la fiesta, del momento festivo, podemos decir que existe una diferencia en la forma en que se vive en América Latina y en el barroco de la Europa del norte. Allí los sujetos, los individuos, permanecen en calidad de espectadores, como en el teatro; siempre como frente a algo que no los integra, a un espectáculo escénico o escenificado, siempre a cierta distancia. En América Latina, en cambio, la gente no está a cierta distancia sino que está dentro de la fiesta. Ésta es una estructura de las fiestas antiguas, donde todos tenían que participar —como en la Grecia antigua. En los pueblos latinoamericanos esto sobrevive. En el barroco latinoamericano hay una

mezcla de formas más antiguas, formas que han desaparecido en el barroco noreuropeo pero que aquí sobreviven.

CARLOS AGUIRRE. Uno de los principios centrales del barroco es la transgresión del límite o transgresión de la medida: de lo que se trata es de borrar la distancia entre el cuadro que está siendo visto y el espectador que lo mira, por ejemplo. Lo que está detrás de la fiesta latinoamericana es la vocación de convertir en cotidiano lo que debiera ser excepcional; un poco volver a romper la frontera. Si para los europeos el barroco queda más bien confinado al plano artístico, literario, etcétera, acá en cambio el barroco se vuelve modo de vida que organiza en su conjunto la estructura misma del comportamiento de los hombres. Por eso la voluntad misma de transponer el límite se hace presente en todos los actos de la vida; un mismo hecho llevado fuera de la medida que le corresponde adquiere otro significado. Un principio barroco es el que podemos ver en el caso del espectador que ve el cuadro de *Las Meninas* y termina siendo parte del cuadro. En el *ethos* barroco, que tan intensamente se manifiesta en América Latina en todos los comportamientos de la cotidianidad misma, hay esta tensión, hay esta tendencia a transgredir la medida, a borrar la frontera.

Pienso que debemos buscar la conexión entre la existencia material de la sociedad —que es tan singular en América Latina— en esa época (siglo XVII) y los cambios hacia lo barroco que se dan en el modo de vida. No sólo los cambios lingüísticos, por ejemplo, sino también otro tipo de fenómenos culturales se estarían derivando de esa situación material específica de la sociedad.

RAQUEL SERUR. En tanto que el *ethos* barroco en latinoamérica conforma una personalidad que oscila permanentemente entre "la máscara y el rostro", el momento de la fiesta

adquiere aquí una importancia de primer orden; la intensidad de esa oscilación se eleva al máximo, pues mientras más aparente es el juego de las máscaras, más real es la presencia de los rostros. En la fiesta se juega la identidad de cada uno: "perdiéndonos", parecen decir, "nos encontramos". Esfumada la identidad del individuo como coincidencia de su máscara y su rostro, la duda retorna, el "¿quién soy yo?". La fiesta es un efímero encuentro de uno consigo mismo, que al desvanecerse, deja el deseo y la esperanza de que se repita.

Dos apuntes sobre lo barroco

Bolívar Echeverría

I. Estilo barroco y *ethos* barroco

Bajo el término "barroco", nuestra investigación pone en juego una idea básica: la de que es posible encontrar una *voluntad de forma barroca* que subyace bajo las características de la actividad artística barroca, del modo barroco de proporcionar oportunidades de experiencia estética. Tomando una cierta distancia respecto de Riegl y Worringer, de su psicologismo histórico de corte nietzscheano, entendemos por "voluntad de forma" el modo como la voluntad que constituye al *ethos* de una época se manifiesta en aquella dimensión de la vida humana en la que ésta puede ser vista como la actividad de conformación de una base substancial. Por *ethos* de una época, a su vez, entendemos la respuesta que prevalece en ella ante la necesidad de superar el carácter insoportablemente contradictorio de su situación histórica específica; respuesta que se da lo mismo como el uso o costumbre que *protege* objetivamente a la existencia humana frente a esa contradicción, que como la personalidad que *identifica* a la misma subjetivamente.

La vida humana puede ser vista, entre otras cosas, como un puro proceso de donación de forma: como un proceso de transformación de la vida material en fuerza productiva, de conformación erótica de la sexualidad, de organización social de la convivencia gregaria; es, en efecto, personificadora del yo, "gestificadora" del movimiento corporal, encauzadora del proceso de pensar, etcétera.

Procesos de conformación o configuración pueden encontrarse lo mismo en la actividad que persigue la belleza que en las cosas que persiguen la utilidad, la bondad o la verdad. En tanto que cosas formadas, los elementos artísticos del mundo de la vida se hallan inmediatamente emparentados lo mismo con los elementos más pragmáticos que con los elementos más gratuitos del mismo. Por esta razón, para nosotros, siguiendo ya una tradición, el calificativo de "barroco", que se refiere originalmente a un modo artístico de configurar un material, puede muy bien extenderse como calificativo de todo un proyecto de construcción del mundo de la vida social, justamente en lo que tal construcción tiene de actividad conformadora y configuradora.

Dos lógicas contradictorias entre sí rigen la construcción del mundo de la vida moderno: la lógica de la forma concreta o "natural" del proceso de producción-consumo de la riqueza social, en un nivel, y la lógica de la valorización del valor, en otro. Esta contradicción, en sí misma insoportable, constituye el *hecho capitalista* por excelencia. Es frente a este *factum* irrebasable que se despliega, de manera espontánea, un comportamiento social determinado, el *ethos* barroco. El *ethos* barroco es en realidad una de las versiones del *ethos* moderno, que es en sí mismo cuádruple. Las otras tres versiones son la realista, la romántica y la clásica.

Para el *ethos* realista, la forma capitalista es la única manera posible de llevar a cabo las metas concretas o naturales del proceso de producción-consumo; entraña una actitud incondicional y militantemente afirmativa frente a la configuración de la actividad humana como acumulación de capital; ve a ésta como algo positivo y deseable, y considera ilusoria toda percepción de lo contrario. El *ethos* clásico, por su parte, no borra, como el anterior, la contradicción del hecho capitalista; la distingue claramente, pero la hace vivir como algo dado e inmodificable, respecto de

lo cual la actitud militante no tiene cabida ni en pro ni en contra. Para el *ethos* romántico, en cambio, el hecho capitalista es de vivirse en su contradictoriedad, pero de tal manera que el hacerlo sea en sí mismo una solución de la misma en sentido positivo o favorable para la forma "natural" o de "valor de uso" del mundo de la vida; identificada con esta última, la abstrae hasta tal punto como puro *élan vital*, que incluso la propia forma capitalista, que la reprime, se le presenta como una metamorfosis de la misma, como un episodio genuino de su acontecer histórico. También en el *ethos* barroco se encuentra una afirmación incondicional de la forma "natural" de la vida social; pero en él, por el contrario, tal afirmación tiene lugar dentro del propio sacrificio de esa forma "natural"; la positividad —el valor de uso— se da a través de la negatividad —la valorización del valor económico.

La idea que Bataille tenía del erotismo, cuando decía que es la "aprobación" de la vida aun dentro de la muerte, puede ser trasladada, sin exceso de violencia (o tal vez, incluso, con toda propiedad), a la definición del *ethos* barroco. Es barroca la manera de ser moderna que permite vivir la destrucción de lo cualitativo, producida por el productivismo capitalista, al convertirla en el acceso a la creación de otra dimensión, retadoramente imaginaria, de lo cualitativo. El *ethos* barroco no borra, como lo hace el realista, la contradicción propia del mundo de la vida en la modernidad capitalista, y tampoco la niega, como lo hace el romántico; la reconoce como inevitable, a la manera del clásico, pero, a diferencia de éste, se resiste a aceptarla.

La voluntad de forma inherente al *ethos* social de una época se presenta como *estilo* allí donde cierto tipo de actividad humana —el arte, por ejemplo— necesita tematizar o sacar al plano de lo conciente las características de su estrategia o su comportamiento espontáneo como formador o donador de forma. En cuanto al estilo que corres-

ponde a esta voluntad de forma enrevesada, la barroca, es claro que no puede ser uno solo. Las maneras o estilos del comportamiento formador de los artistas barrocos siguen tácticas muy distintas, adaptadas a materiales y circunstancias muy variadas, que no dejan de ser sin embargo diferentes maneras de poner en práctica una misma estrategia. De los muchos estilos personales barrocos, los pocos que lograron convencer a los otros e imponerse son ya muy numerosos. Bernini no soporta a Borromini, Pozzo no conoce a Velázquez, los músicos de Nápoles y Madrid juegan de diferente manera el mismo juego musical que los de Bolonia y Venecia... Sólo una intervención clasificatoria no por necesaria menos tosca —regida por criterios implacables que oponen, por ejemplo, lo conceptual a lo sensual, lo estructural a lo ornamental, lo profano a lo religioso, lo revolucionario a lo reaccionario— puede ponernos entre las manos un solo estilo barroco: el barroco temprano (frente al tardío), el barroco musical (frente al literario y al plástico), el barroco meridional —con su variante americana— (frente al septentrional), etcétera.

El clasicismo renacentista respondía a la necesidad de los primeros hombres modernos, los de las ciudades del norte italiano y de otras partes de Europa, de inventar una figura concreta para el nuevo mundo de la vida que había comenzado a construirse lentamente al amparo del universalismo cristiano y del sacrificio que éste traía consigo de las figuras concretas particulares del mundo antiguo: grecorromano, semítico y germano. Lo clásico era una selección de formas ideales antiguas que entraban en sustitución transitoria de otras, paradójicamente inexistentes pero indispensables, cuya gestación ellas debían ayudar y guiar. Lo artificial, selectivo y transitorio de este universalismo de concreción clasicista se hizo sentir pronto. En el último periodo del propio Miguel Ángel, la inspiración renacentista se encontraba ya fatigada. La crisis

del Renacimiento y su elección clasicista venía de la revelación práctica de su universalismo como ilusorio.

El *manierismo* y el *barroco* pueden ser comprendidos como dos intentos paralelos de plantear y al mismo tiempo resolver la crisis de la afirmación clasicista de la modernidad dentro del arte, es decir, dentro de la actividad que da forma a un material con el fin de crear oportunidades para la experiencia estética. Entendida así, la propuesta propiamente barroca consiste en revitalizar los cánones clásicos (pensando "canon" como lo hacía Kant, es decir, no como simple regla, instrumento u *organon*, sino como principio generador de formas) mediante un proceso ambivalente en el que el *despertar* la vitalidad cristalizada en ellos llega a confundirse con el *otorgarles* una vida nueva. (La propuesta manierista, en cambio, con la que comparte el impulso y ciertos gestos básicos, se sirve de las formas clásicas como único medio disponible para *introducir cánones nuevos*, ajenos a ellas.)

El barroco como voluntad de forma artística implica el reconocimiento de que las proporciones clásicas del mundo antiguo fueron calculadas a partir de una particular *dramatización* del hecho fundamental en el que el ser humano se abre al mundo al mismo tiempo en que lo pone, la dramatización propia del mundo griego y latino. Partiendo de este reconocimiento implícito, la propuesta barroca consiste en emplear el código de las formas antiguas dentro de un juego tan inusitado para ellas, que las obliga a ir más allá de sí mismas; es decir, consiste en resemiotizarlo desde el plano de un uso o "habla" que lo desquicia sin anularlo.

Tal vez es Monteverdi quien mejor expuso el programa de lo que podría llamarse el *nivel básico* del estilo barroco: se trata —dice— de lograr en la pronunciación de las palabras el gesto capaz de "despertar la pasión que está dormida" en ellas, de encontrar el drama escondido en el

significado de un texto. Lo que intenta el artista barroco es convertir en experiencia vivida la experiencia vital cristalizada en el universo de las proporciones clásicas que había sido invocado por el Renacimiento. Quisiera descongelar sus cánones, despertar el drama que dormita en el orden de las proporciones clásicas. De lo que se trata para él, en primer lugar, es de buscar y encontrar el conflicto que se esconde en la perfección de su mesura.

Los desfiguros a los que se ve obligado el ideal de las proporciones clásicas en manos del Spagnoletto y su "feísmo ibérico", por ejemplo, lo ponen en cuestión, pero —como diría el conde Salina— no para rechazarlo sino para reafirmarlo. Agotado el programa renacentista, en el que lo clásico debía aportar una *Verklaerung*, una transfiguración idealizadora de la realidad, Ribera, como Velázquez, emprendió la aventura de pintar "la vida misma", de ir directamente al modelo del que se suponía que lo clásico es la quintaesencia, y encontró que donde mejor coincidían o se encontraban la vida y lo clásico era justamente en la representación de la realidad a través de lo contrahecho y esperpéntico o a través de una representación que llevase en sí misma su propia negación.

El color (lo dinámico) rebasando al dibujo (lo estático); lo profundo de la representación invadiendo su superficie; lo no representado haciéndose presente como inquietud de lo representado; el todo de la representación refuncionalizando a las partes; lo indistinto desdibujando lo diferenciado: estas cinco características, que Woelfflin destaca en lo barroco al compararlo con lo renacentista, son todas ellas respuestas a la necesidad de *poner a prueba* las formas clásicas, de *explorar los extremos* entre los que se desenvuelve su capacidad de dar cuenta de una substancia humana que era a la vez idéntica a la antigua y radicalmente diferente de ella. La *ornamentación* musical de Corelli reglamenta la búsqueda de una intensa *fibrilación y reverberación* en la que la armonía resulta de contraposiciones y contrastes aparentemente insalvables, en la que los encuentros sólo se dan en los desencuentros.

El *segundo nivel* del estilo barroco, el que lo completa, es aquel en el que la puesta a prueba del canon clásico se convierte imperceptiblemente en una *re-constitución* del mismo; en el que la sobreexigencia ejercida sobre el código de las formas occidentales desemboca en una resemiotización del mismo. Es el nivel que se percibe en la experiencia vertiginosa de la razón que para afirmarse como tal tiene que pasar la prueba de la autonegación; la experiencia del espectador de *Las Meninas* que para poder mirar adecuadamente el cuadro debe pasar a formar parte de lo que se mira en él.

La diferencia entre el estilo barroco de los países *septentrionales* y el de los *meridionales* depende sin duda del grado muy diferente en que el *ethos* barroco predomina sobre los otros *ethe* modernos, o se subordina a ellos, en las vidas sociales respectivas. Pero no hay que olvidar que mucho de lo característico del barroco meridional se debe al hecho de que —de manera bastante parecida a lo que aconteció con el realismo en el mundo contemporáneo organizado por el "socialismo real"— fue algo así como el *estilo oficial* de la Iglesia católica después del Concilio de Trento, un elemento clave de la *propaganda fide* de la Compañía de Jesús y su proyecto de renovación del catolicismo y de modernización católica de la sociedad. Parece ser que lo que atrae a los jesuitas en el estilo barroco es su capacidad de provocar experiencias radicalmente ambivalentes, estados de vértigo en situaciones en que los contrarios se interpenetran, se confunden o se mezclan. Lo cierto es que las obras barrocas ofrecen para ellos la posibilidad, maravillosamente "útil", no sólo de representar sino de *escenificar* el contacto o la unión, en un solo *continuum*, de la dimensión terrenal y la dimensión celestial,

del mundo humano y el mundo divino, de la luminosidad y las tinieblas, de la virtud y el pecado, de la vida y la muerte. Gaulli decora la bóveda del *Gesú* en Roma, el templo que servirá de modelo para casi todos los demás de la Compañía, con un "Triunfo del nombre de Jesús" (nombre monopolizado por ellos después de duras batallas) que fascina de tal manera al feligrés, que lo lleva a un *no saber místico*: ¿es el mundo terrenal el que asciende a la dimensión de lo divino o es el mundo celestial el que desciende a la dimensión humana? El segundo nivel del estilo barroco permite a una dramaticidad decididamente cristiano-católica que, en el acto mismo de despertar la dramaticidad de los cánones que el Renacimiento tomó prestados del mundo antiguo, los refuncionalice de acuerdo a su propio sentido.

Hay ciertas sociedades y ciertas situaciones históricas que son más propicias que otras para la aparición del *ethos* barroco y la voluntad de forma que le es propia. La realidad americana del siglo XVII, por ejemplo, plantea para los sobrevivientes de la utopía fracasada del siglo XVI la necesidad de vivir una existencia civilizada que se plantea en principio como imposible. Hay por un lado, la imposibilidad de llevar adelante la vida americana como una prolongación de la vida europea; abandonados a su suerte por la corona, ser español para los criollos no es cosa de dejarse ser simplemente sino de conquistarse día a día y cada vez con más dificultades. Hay también, por otro lado, la imposibilidad de llevar adelante la vida americana como una reconstrucción de la vida prehispánica; diezmados por las masacres y por el desmoronamiento de su orden social, los indios americanos viven día a día la conversión de ellos mismos y sus culturas en ruinas. El siglo XVII en América no puede hacer otra cosa, en su crisis de sobrevivencia civilizatoria, que reinventarse a Europa y reinventarse también, dentro de esa primera reinvención, lo prehispánico. No pueden hacer otra cosa que poner en práctica el programa barroco.

II. Sobre el barroco romano y la Roma de Bernini

Ninguna definición de lo barroco puede dejar de ver en él una modalidad del clasicismo, aunque deba de inmediato insistir en lo especialmente problemático que en su caso tiene el ser "modalidad de..." Lo cierto es que una experiencia de "lo clásico", de algo "universal concreto", de un conjunto determinado de formas dotadas de una validez natural subyace necesariamente en la autoafirmación de la voluntad de forma barroca. Hasta podría decirse que lo primero que "pone" esta voluntad de forma es justamente un trasfondo "clásico" —tomándolo de la vida espontánea de la cultura, y lo mismo de la "alta" que de la "baja"— en referencia al cual puede afirmar su barroquismo; que incluso allí donde tal *medium* de contraste aparentemente no existe, ella lo crea *ex profeso*.

Lo clásico que encontramos desempeñando este papel en la historia concreta del arte barroco es sin duda la herencia del universo grecorromano y sus formas, pero no como hubiera podido darse en una nueva captación de la misma, sino tal como lo había refuncionalizado ya el clasicismo propio del Renacimiento. Es precisamente por oposición a este clasicismo renacentista que hay que definir la peculiaridad del clasicismo barroco.

Puede decirse que, en el Renacimiento, lo clásico es en realidad una cita o, mejor, un "inter-texto", un texto que habla por otro texto y a través de él. Pero esta afirmación

obliga a una pregunta: ¿cuál es el marco intertextual en que las formas propiamente clásicas, grecorromanas, se insertan y que es propiamente el que las refuncionaliza? Aunque en muchos aspectos el fenómeno del Renacimiento se desdibuja cada vez más ante los ojos de los historiadores actuales, no puede negarse de cualquier manera que, al menos en las ciudades del norte de Italia, en el *quattrocento*, la población más definidamente burguesa desarrolló un conjunto de comportamientos, de primera importancia para ella, que se sintetizaba en torno de una voluntad de comprenderse idealizadamente a sí misma a través de una vuelta hacia ciertas formas de vida de "los antiguos" y por tanto hacia los cánones "clásicos" que habrían inspirado esas formas.

Todo sucede como si el ser humano que se había formado en el mundo medieval, hubiese sentido de repente, bajo el impacto de la subordinación del principio circulatorio mercantil a la clave capitalista, bajo la acción del aumento de la productividad y la diversificación acelerada de los valores de uso, que la concreción de su identidad colectiva e individual —la misma que había debido esquematizarse y adaptarse para sobrevivir a la larga escuela del universalismo cristiano y a la lenta práctica del igualitarismo abstracto de la circulación mercantil— le resultaba demasiado pobre y estrecha, demasiado pálida y repetitiva. Como si hubiese sentido la necesidad —siqueiriana— de dotarse de un nuevo rostro, más definido, de una identidad más determinada y más vital.

El Medioevo había intentado con bastante éxito destruir, mediatizar o al menos neutralizar las señas de la identidad concreta "natural" de los pueblos que pertenecían o que llegaron a habitar al continente europeo (había combatido incondicionalmente, por ejemplo, los valores, las costumbres, las técnicas, etcétera, de los germanos); había tratado de hacer de los individuos humanos, dejados

por la descomposición de las comunidades arcaicas, meras almas en mala hora corporizadas, simples miembros casi indiferenciables de una comunidad abstracta, moderna *avant la lettre*: la del "pueblo de Dios", pero desjudaizado, des-identificado, viviendo, a través de la individuación abstracta de la juridicidad romana, el drama del pecado original, el castigo divino, la redención mesiánica y la salvación final.

El hombre que emerge de la historia medieval —que ha hecho la experiencia del fracaso de la esperanza milenaria en que el sacrificio del valor de uso terrenal habría de ser compensado con creces por el advenimiento del "valor de uso" paradisiaco— necesita primeramente encontrar una imagen para toda la proliferación de nuevos usos y valores de uso del cuerpo y de las cosas; proliferación, en principio o en doctrina "imposible", que comienza a poblar el mundo de la vida y a prevalecer en él. Es una necesidad práctica, una condición de la existencia que debe "seguir viviendo después del milenio" y que, en vez de acabarse entre guerras, hambrunas y pestes, continúa, se transforma y enriquece. Tras la experiencia del mundo medieval, lo que hace falta con urgencia es una renovación o una innovación de la *mediación imaginaria*, sin la cual la inteligibilidad práctica del mundo de la vida resulta efectivamente inasible.

En la Edad Media organizada por el cristianismo, el cuerpo y sus usos, que sólo eran inteligibles en calidad de "cárcel del alma", debían ser por ello castigados, disminuidos, debilitados; dejados en puro esqueleto o estructura. Se trataba de un cuerpo cuyo uso, reducido al mínimo, sólo podía tener que ver con cosas de un valor de uso lo más abstracto posible, dotado de una concreción tendiente al grado cero. Es por ello que el recurso de los primeros hombres modernos a los cánones del mundo clásico es más que comprensible; era casi inevitable, dado que el recuerdo y la tentación que ema-

naban de ese mundo y de su riqueza —reconocible a un tiempo como propia y como exótica (como la oriental)— nunca había desaparecido del todo.

Por esta razón puede decirse que el clasicismo renacentista es, más que una cita, un inter-texto: un texto subordinado que, integrado y transformado por el texto dominante, dice lo que éste no está en capacidad de decir. Al no poseer una identidad diseñada para la proliferación cualitativa del valor de uso ni ser posible el recurso a las identidades arcaicas, se invoca la figura de los antiguos para identificarse con ella en calidad de *ersatz* o sucedáneo paradójico de otra aún no conocida, apenas prefigurada por el deseo, necesitada pero ausente: es una estrategia práctica de construcción de una identidad artificial mediante el paso a través de una mímesis, con intención autoeducativa, de la identidad clásica. Tal vez en esta artificialidad se encuentre lo más interesante —ya que no insólito en la historia de la cultura— del fenómeno renacentista. En mucho, el clasicismo renacentista vive del conflicto que se esconde bajo la coincidencia entre la reformulación humanista de la teología cristiana —su recentramiento del mito judeo-cristiano, que retira el énfasis narrativo del pasaje en que la carne es sacrificada (la Crucifixión) y lo traslada a aquel en que el verbo divino se hace carne (la Anunciación)—, por un lado, y la esencia "humanista" de la mitología grecolatina, por otro. Aquello que hay que representar, el cuerpo de san Sebastián, por ejemplo, o bien rebasa o bien no alcanza a llenar el modelo ofrecido por los distintos Apolos antiguos, que debe servir para su representación. La distancia entre el mito que se pretende representar (sobre todo el Nuevo Testamento) y la forma artística con que se lo quiere hacer (trabajada a partir de una mitología completamente heterogénea) es enorme. Además, el problema que implica vencer esa distancia —¿cómo adecuar las formas antiguas a las nuevas substancias?— revela ser no sólo de ida sino también de vuelta. Las formas antiguas no se adecuan a las substancias nuevas si éstas, a su vez, no hacen también el esfuerzo de "acomodarse" a ellas; esfuerzo que, dado lo intocable del mito judeo-cristiano, sólo puede moverse dentro de límites relativamente estrechos.

En su calidad de texto subordinado, las formas clásicas no podían ser tratadas por el clasicismo renacentista con inmediatez o "ingenuidad"; un cierto distanciamiento interesado exploraba en ellas la posibilidad de que dijeran una cosa diferente de aquello para lo que habían sido creadas. Exploración que, después de más de un siglo de propuestas estéticas, cada una más fascinante que la otra, terminaría al fin por agotarse: ¿qué experimento nuevo y radical con la versatilidad de los cánones clásicos podía proponerse nadie después de todos aquellos que culminaron en la obra de Miguel Ángel? De la fatiga de esta exploración estética resultaron entonces los movimientos artísticos conocidos como posrenacentistas.

El manierismo y el barroco son como dos "hermanos gemelos pero irreconcilables"; parten de una misma crisis —la de la exploración renacentista de las formas clásicas— y se mueven en líneas paralelas. Son parecidos, incluso confundibles entre sí, como lo plantean Curtius y Hocke, dada la cercanía de sus direcciones respectivas, pero son sin embargo, como lo advierte Hauser, profundamente diferentes: el sentido que tiene el uno se contrapone al que sigue el otro.

Tomemos el ejemplo mencionado por Hauser. De la totalidad orgánica y jerarquizada del espacio representado por el Renacimiento, el pintor manierista hace una suma de espacios retadoramente incoherente; al hacerlo, provoca en el espectador el encuentro de un nivel de representación que trasciende al que es propio del proyecto renacentista y que descansa justamente en la capacidad

organizadora de la perspectiva unificada. Representación, sí, pero representación del "otro lado" de la realidad, de aquella consistencia esotérica de la misma que escapa a la red de líneas de fuga echada sobre ella por la perspectiva del ojo humanista. La duda acerca de la continuidad entre este mundo y el otro; el desencanto acerca de "este lado" de la realidad aleja al manierismo, radicalmente, de la positividad clásica, de cuyos cánones no puede sin embargo prescindir, si no quiere condenarse a lo informe, al silencio. El Greco de la segunda época es manierista porque la tortura a la que somete las formas clásicas no va encaminada a sacar a la luz una expresividad insospechada en ellas pero que en última instancia les sería inherente, sino a convertirlas en el vehículo de unos cánones estéticos completamente nuevos, apenas vislumbrados, pero indudablemente incompatibles con ellas.

Una solución completamente diferente a la crisis del clasicismo renacentista es la barroca. Su propuesta consiste en el "sacudir" las formas —las proporciones clásicas aceptadas como perfectas— para despertar así la vida que dormita o está congelada en ellas. De lo que se trata en esta propuesta es de despertar la *voluntad de forma* que decantó o cristalizó en calidad de canon clásico. Trata de hundirse en el principio de necesidad de las formas antiguas, en lugar de buscar, como el manierismo, el principio de su sustitución. Hay una pasión válida en cada palabra cotidiana, natural, "clásica", pero está dormida y el arte del canto es el que sabe despertarla (Claudio Monteverdi); el que hace que su sentido manifiesto gire vertiginosamente, hasta volverse translúcido y dejar visible el sentido esencial. Giros en espiral y reverberaciones, choques de contrarios y paradojas, exageraciones y efectismos, reiteraciones y variaciones, permutaciones y travestismos: enrevesamientos de todo tipo que, juguetonamente y a la vez desesperados, buscan tener un fundamento en la vita-

lidad antigua y se ciegan ante el descubrimiento de que ésta a su vez depende de su propio empeño, descansa en una contingencia.

Por esta razón, el ornamentalismo del arte barroco está muy lejos de ser —como lo repiten muchas de las interpretaciones folclorizadoras de una cierta identidad latinoamericana— un mero regodeo ostentoso en el gasto improductivo de la "parte maldita" de la riqueza. La voluntad a la que responde es completamente diferente: de lo que se trata, en él, es de provocar una proliferación de subformas parasitarias que, al rodear a una determinada forma y revolotear en torno a ella, la someten a un juego de reflejos multiplicados que la potencian virtualmente, la obligan a dar más de sí, a encontrar la fidelidad a su designio profundo. El ornamentalismo, la exuberancia de los subproductos, no es un recurso escéptico y hedonista a lo fácil y accesorio, sino una táctica de persecusión y huida de lo esencial, a la vez deseado y temido.

En el arte barroco hay una gran fidelidad, una confianza incondicional, desamparada, en los cánones clásicos, una necesidad de conciliar la voluntad de forma que decantó en ellos con la situación moderna, que parecería haberla vuelto imposible. Ingenua desde el anarquismo de la perspectiva manierista —que no parece creer que tal conciliación sea deseable siquiera—, esta posición será sin embargo la que predomine en la sociedad y la historia. Es más constructiva, responde a los requerimientos de un *ethos* práctico, de una estrategia de supervivencia. Hay que insistir sin embargo en que, no sólo en una época o en una sociedad sino también en una misma biografía, lo barroco no se deja separar nítidamente de lo manierista; uno y otro están siempre asociados, provocándose mutuamente y combatiéndose.

La voluntad de forma barroca tiene distintos focos de constitución, cada uno de ellos diferente de acuerdo a la zona o la dimensión del mundo de la vida donde tiene lu-

gar la experiencia de la necesidad del *ethos* barroco. Tal vez en ningún lugar como en Roma la experiencia práctica elemental del dar forma —manufacturar, poner en palabras, etcétera— ha llevado a exagerar el énfasis en el hecho, por lo demás indudable, de que ese *dar forma* no consiste tanto en inventar o *crear formas* antes inexistentes como en un *re-formar* lo ya formado, en un hacer de una forma preexistente la substancia del propio formar. Basta con asumir esta exageración protobarroca de la situación romana para convertirse en barroco. (De igual manera que, en América Latina, basta para ello con asumir la exageración del hecho de que el mestizaje cultural es el modo de vida de la cultura.) Hay sin duda una conexión profunda entre algo así como el "estilo de vida" de la ciudad de Roma y el proyecto barroco que va a florecer allí; en Roma se encuentran siempre, a lo largo de los siglos, las ruinas antiguas que dominan en el paisaje urbano ejerciendo un influjo muy peculiar sobre sus habitantes.

En gran medida fueron las ruinas las que promovieron el barroquismo de Roma. Aunque eran un peso y un estorbo para la remodelación moderna de la ciudad en el siglo XVII, eran sin embargo indispensables. Las ruinas daban resguardo y protección a los miserables, mientras éstos las cuidaban y reutilizaban. Lo barroco está en que, para sobrevivir en ellas, sus habitantes debieron mimetizarse y confundirse con ellas. ¿Quién era de quién? ¿Las ruinas de ellos o ellos de las ruinas?

El trato que Bernini da a los restos —ruinas o no— de la antigüedad es típicamente romano y típicamente barroco. El respeto que siente por la obra clásica es tan exagerado en él, que no se contenta solamente con restaurar o completar ejemplares de ella ya existentes (dañados o incompletos) sino que le cede sus propios productos (su *Cabra Amalthea*, su *Apolo y Dafne*) en calidad de partes de ella, no existentes de hecho pero posibles, que vendrían a completarla o a prolongarla en el presente. El camino cada vez más desdibujado y difícil que dice conducir a la revitalización del canon antiguo lleva imperceptiblemente a Bernini a dar un "salto cualitativo", a sustituir la fuente misma de la vitalidad formal.

Entre otras cosas, en el siglo XVII, Roma era también el papado, el *locus mysticus* por excelencia: el sitio por el que pasaba necesariamente el nexo metonímico entre Dios y su pueblo, la relación de interioridad o copertenencia substancial entre el cielo y la tierra. Sede que volvía entonces por su dignidad perdida gracias al ímpetu y la estrategia restaurativos que pusieron en ello la Sociedad de Jesús o el catolicismo ibérico organizado por los seguidores de Ignacio de Loyola.

La Compañía de Jesús intenta reconstruir el mundo de la vida de acuerdo a un proyecto a la vez moderno y católico. Intenta hacer de los individuos sociales lo que exige de ellos la ineludible potenciación cuantitativa y cualitativa de la producción y el consumo de los valores de uso; convertirlos en hombres "que ganan el mundo". Pero su intento se basa en una hipótesis que afirma que, en ciertas circunstancias y de cierto modo, el "ganar el mundo" no sólo no implica "perder el alma", sino incluso "ganarla". Circunstancias y modo de tal coincidencia entre las metas celestiales y las mundanas que no pueden ser otros que los que provienen de una *repetición* y una *conexión* de la acción individual y cotidiana con la acción mística por excelencia, es decir, la que está siendo ejecutada por el papado romano y su afirmación y expansión de la *ecclesia* cristiana. La estrategia jesuita está dirigida centralmente a una vivificación de la existencia secular y cotidiana de los individuos mediante su organización en torno a una especial experiencia mística colectiva.

Para el Bernini posterior a la crisis que sufre su nombre cuando el mecenazgo papal pasa de sus amigos, los Barbe-

rini, a los distantes Pamfili, la nueva fuente de vitalidad que el catolicismo restaurado puede ofrecer a los cánones clásicos no puede ser otra que la de esa experiencia mística; ella debe ser el sustento de todo el sentido del mundo. Experiencia mística que él entiende a la manera sensualista, meridional, como algo que acontece por *posesión* corporal (metonímica) —y no a la manera septentrional, por *visión* intelectual (metafórica).

Una convicción de la madurez de Bernini parece ser la de que el único Dios que el artista puede representar es aquel que se manifiesta en la experiencia humana de la continuidad entre este mundo y el otro; experiencia que sería irrepresentable cuando es propia, porque no es vista sino vivida, pero que puede ser representada cuando es de otros, porque entonces sí es visible, aunque sólo sea en sus efectos. Éxtasis (*Santa Teresa*), agonías (*Beata Ludovica*), tránsitos (*San Francisco*), revelaciones (*La verdad*) son los motivos a los que su obra se dedica con mayor detenimiento y penetración. Momentos místicos, de mezcla, de ambivalencia, que invaden todo el mundo de la representación artística. Seres ambivalentes: los ángeles del puente Sant' Angelo aportan la solución cristiana de Bernini al misterio del *Hermafrodita* griego que había *rimodernato* en su juventud. No son asexuados, pero tampoco yuxtaponen solamente los dos sexos; son más bien seres ambiguos que hacen visible la indistinción entre lo terrenal y lo celestial, pues en ellos la contradicción entre lo femenino y lo masculino está en trance de superarse.

Si el arte trae al terreno de la cotidianidad pragmática la plenitud imaginaria del mundo de la vida —aquella que vivimos cuando el trance festivo o de culto nos traslada a la dimensión de lo imaginario—, el arte religioso postrenacentista hace que esta experiencia propiamente estética regrese a la ceremonia festiva o de culto y contribuya a su realización. (Mucho de la marcada estetización del

mundo de la vida que se observa actualmente en las sociedades "latinas" —la plaza pública, por ejemplo, de estirpe barroca, provoca la dramatización de la vida cotidiana (quien pasa por ella cruza líneas de fuerza que remiten a un *script* que existió alguna vez o que puede comenzar a existir en cualquier momento)— parece provenir de la época en que ella estuvo al servicio de la ritualización de ese mundo.)

La experiencia estética debe ser, según el decreto tridentino de 1563, un recurso que ayude a la experiencia mística secular; debe mostrar cómo en el rito, de manera ejemplar, la divinidad "puede ser captada por los ojos del cuerpo y expresada en colores y figuras". El recinto del templo barroco debe ser el lugar del combate entre la luz y las tinieblas, como repetición ritual de la lucha entre el bien y el mal, entre Dios y el Diablo. En la *Capilla Cornaro* de Bernini (Roma, Santa María del Pueblo) puede festejarse uno de los episodios de esa lucha en los que la claridad triunfa sobre las sombras. Se trata de un escenario sacramental que necesita llenarse de una atmósfera ritual omniabarcante —hecha de actos, discursos, músicas, gestos, movimientos, pinturas, vestidos, perfumes—, acorde con una entrega enfática de los participantes a la fe en la palabra reveladora del sentido de lo real. La obra de arte, aunque autónoma, está diseñada para que su disfrute en cuanto tal, como ocasión de una experiencia estética, deba pasar por la participación en un acto religioso. El grupo escultórico que representa la transverberación del amor divino en el cuerpo de santa Teresa —hecho cuya intensidad parece romper en dos el frente clásico del altar donde acontece, y abrirlo para hacerse visible a la capilla y a la nave— se encuentra en el centro de la atención. Lo único que falta para que la obra esté realmente allí es esa atención, la disponibilidad de la percepción. La misma que, sin embargo, sólo puede darse como respuesta a un reto: que quien observa la obra se convierta en creyente.

Índice

Conversaciones sobre lo barroco, editado por la Secretaría de Extensión Académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir el mes de noviembre de 1993 en los talleres de la Editorial Melo, S.A., avenida Año de Juárez 226-D, colonia Granjas San Antonio, México, 13, D.F. El tiraje consta de quinientos ejemplares.